

〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第八卷 · 上册

上海文艺出版社


ISBN 978-7-5321-4995-7
9 787532 149957 >
定价：245.00元
（上下二册）





〔俄罗斯〕

高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第八卷 · 上册

I109
111
v8-1

上海文艺出版社

01106124

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ВОСЬМОЙ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ТОМА

И. М. ФРАДКИН (ответственный редактор),
А. М. ЗВЕРЕВ, В. А. КЕЛДЫШ, Н. С. НАДЪЯРНЫХ,
С. В. НИКОЛЬСКИЙ, З. Г. ОСМАНОВА,
К. РЕХО, Н. Ф. РЖЕВСКАЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1994

《世界文学史》中文版翻译委员会

总　主　编：刘魁立　吴元迈
第八卷校订：白春仁　郭世强　黄　玫
第八卷译者：白春仁　白　茜　陈　戈　郭世强
黄　玫　李芳华　李俊升　李珍珠
凌建候　苗　澍　苏轶娜　孙　芳
孙　悦　万冬梅　王立业　文导微
杨晓笛　张兴宇　赵梦云　郑文东

《世界文学史》中文版编辑出版组

统　　筹：陈　征　郑宗培　曹元勇
责任编辑：赵南荣　徐华龙　吕　晨　胡远行
余雪霁　林雅琳　肖海鸥　胡艳秋
装帧设计：王志伟
校对统筹：林莉敏　何行亮
印制统筹：居致琪　周剑明　陈　淼

出版说明

俄文版《世界文学史》是1980年代分卷陆续出版的一部大型基础性学术著作，由高尔基世界文学研究所主持，联合苏联时期各加盟共和国外国文学研究机构的专家历经数十年编纂而成。

1996年，上海文艺出版社决定翻译出版《世界文学史》，得到了高尔基世界文学研究所的版权许可。此后的十余年间，本社组织了翻译力量，起草了翻译体例，经过众多俄文专家和出版社编辑组的艰苦努力，八卷本（十六册）的中译本《世界文学史》现在终于和广大读者见面了。

在中译本《世界文学史》出版之际，有必要对翻译、编辑过程中遇到的问题作一些说明。

1. 俄文版《世界文学史》原计划出版九卷本，计划中第九卷叙述的年限是1917年至1950年代。最后正式出版的是前八卷，第九卷只是个“征求意见本”。高尔基世界文学研究所建议中文版翻译出版前八卷，第九卷暂缓翻译出版。其理由是，第九卷尚不成熟，需要重新撰写。因此，现在出版的中译本《世界文学史》是八卷本（十六册）。

2. 俄文版《世界文学史》是苏联时期出版的著作，其历史观和文学史观不可避免地带有时代的印记。中译本为了保持这部基础性学术著作的完整性和历史面貌，按原文译出，未加删节和改动。

3. 《世界文学史》全面阐述了世界各个地区、各个民族文学发展的历史，涉及的人名、地名、作品名的翻译十分复杂，尤其是各民族文字先译成俄文，再译成中文，加上各民族语言发音不同，转译过程中稍有疏忽，就会出错。中译本《世界文学史》在编辑过程中，尽可能参考各种工具书，采用中文标准译法，统一和校正了全书的人名、地名、作品名，但难免会有错译和漏校，敬请读者批评指正。

4. 为尊重原文的表述，完整呈现俄文版《世界文学史》的原貌，中译本《世界文学史》中论及的某些文学概念与范畴，与中国读者通常的理解

有所区别，例如对于“散文”的定义（可指“诗歌”以外的所有体裁）等等，阅读时需加以判别。

5. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“参考书目”，收录了本卷叙述的文学史时限内世界各民族有代表性的著述和文学作品以及后世的相关研究著作的目录，对外国文学研究者颇有参考价值。中译本将俄文“参考书目”直接附录于每卷之后。

6. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“人名索引”，中译本按照翻译著作的惯例，保留了人名的俄文版索引页码，并在全书的边页标出了俄文原著页码。同时，中译本《世界文学史》的“人名索引”按照汉语拼音重新排序，便于读者使用。

中译本《世界文学史》出版项目得到了国家出版基金和上海文化发展基金会的资助，我们在此表示感谢。

上海文艺出版社

2013 年 12 月

目　录

总编委会的话

《世界文学史》第八卷内容截止的期限，是一个新时代的开始。这个时代的特征，是重大的历史变动和语言形象艺术的深刻演化。新文学的诞生，在我国通常是与1917年的十月革命联系起来的。但是，如果说这个日子的确是我国的文学发展中一个特定的分界点，那么在世界文学史上总体地看这就不是无懈可击的了。

二十世纪头十年的特点是，现实主义有了重大的嬗变，出现了一系列先锋主义的流派并得到了发展，但这些流派在我国的文艺学中并未获得应有的理解。意识形态的教条，阻碍了人们探索二十世纪世界文学中的更新进程。这是指俄罗斯文学的研究。在几十年时间里，俄罗斯文学研究实际上从学术中排除了曾作出巨大艺术贡献的一批作家的创作（米哈伊尔·布尔加科夫、扎米亚京、安德烈·普拉托诺夫、阿赫玛托娃等）。这同样也是指西方文学的研究，在该领域评价艺术家的创作成就，只是片面地加以否定，如乔伊斯、卡夫卡、托马斯·曼、普鲁斯特等。

社会意识中的巨大变化，影响到对二十世纪文学的理解。它的许多现象，近年来都得到了重新评价。但这一过程尚远未完成。而《世界文学史》所需要的，是总结性的概括，对此我们的学术思想暂时还不成熟。为了反思这类复杂的现象，现在正进行研讨，辨证各种不同的评价和视角。时间应该能帮助人们拨乱反正，识别真正的艺术珍品。

正是上述的考虑，促使总编委会决定以第八卷结束《世界文学史》的出版。我们相信，俄国科学院高尔基世界文学研究所的学术集体，在与其他研究者和学术集体的密切合作下，很快将开展对二十世纪世界文学问题的广泛研究。

编写《世界文学史》的主要工作已接近尾声，总编委会对本书所有参与者和组织者以及多年来辛勤工作的几代国内学者表示感谢。许多杰出研究者为《世界文学史》做出了自己举足轻重的贡献，遗憾的是他们中不是所有

的人都有幸看到自己撰著的出版。

我们很想举出许多人的名字，但不得不局限于积极参与制定本书理念和领导各卷编写工作的学者。我们怀着感激的心情怀念最早策划本书的 Н. И. 康拉德院士，多年领导全部学术组织工作的 И. Г. 涅乌波科耶娃，开拓第二卷编写工作的 Р. М. 萨马林。对本书的完成起到特别作用的，是 Ю. Б. 维珀院士，他担任本书副总编，后又任总编；由于他的努力本书才得以开始出版；可惜的是最后一卷虽有他的有力参与，却是在他去世后才问世。我们不能不回忆起第六卷的责任编辑 И. А. 捷尔捷良和第八卷的责任编辑 И. М. 弗拉德金，他们没有看到这两卷问世就与世长辞了；还有第七卷的责任编辑 И. А. 贝尔施泰因。没有这些优秀学者忘我而卓有成效的工作，就不可能实现《世界文学史》这部基础性的著述。

这部八卷集著作的编写和出版，历时数十年。这期间科学在不断地发展：新的文学作者的名字被发现被研究，已知作者的创作得到了新的更深刻的理解，对各种文学流派和风格的认识发生了变化。我们清楚，这些最新成果并非都在书中相应章节里得到了有力的反映。而本书整体的成绩如何，当然应由我们的读者来评判。

本卷编者的话

第八卷涵盖了十九至二十世纪之交的文学，始自十九世纪九十年代，即帝国主义时代初起，迄于1917年震撼全世界的俄国革命事变。这一历史阶段的特点，是工人运动和民族解放运动的巨大高涨，同时又有科学技术的快速进步。书中展现了这些社会历史因素对文学的多方面的影响：文学题材和诗学，作家思想立场的形长，作家对世界的艺术观照。

本卷阐述了欧洲、美洲、澳大利亚各国文学进程中的美学问题，探讨了颓废主义的本质，主要视它为意识形态的范畴而非审美范畴本身；分析了时代的各种文学潮流：印象主义、象征主义、新浪漫主义、世纪头十年的先锋派思潮。书中对现实主义艺术方法的历史命运，它的发展与更新，实证成分在其中的显著增强，给予了特别的关注。这一倾向是与国际间社会主义文学的产生相联系的。

本卷非常重视东方——亚洲和非洲——各国文学的命运，无论是有着丰富悠久历史的文学，还是经历着形成与快速发展的复杂阶段的文学。书中详尽展示出，在这些文学里决定嬗变的走向和性质，演变的迅速或迟缓，主要因素之一是相关各国发展的不平衡性，包括经济的、政治的、文化的发展。这些国家处于封建宗法制演化和解体的不同阶段上，而向资本主义过渡的进程对它们触及的程度又差别极大。它们都开始逐渐地融入世界文学发展的轨道。至关重要的是，绝大多数国家的民族文学开始掌握欧洲文化丰富多样的遗产；其中对这些文学具有特别重大意义的，是欧洲启蒙主义思想；这里接受启蒙主义思想，在历史上必然属于较晚的，而由于各地条件不同和任务不同，内容上也会增加某些新东西。除了反封建的意义，启蒙主义思想这时还获得了反殖民主义的意味。在这个时期，东方文化生活千百年来的"封闭性"面临终结，人们开始积极学习欧洲文学的艺术经验，而欧洲文学反转来也非常敏感地领会东方的题材、东方各国各地区的哲学、审美建构；并且已不再视这一切仅为神秘诱人的异域风情。"殖民主义"的

问题推动着人们创作意义重大的文学巨制，进行有价值的创造探索。

最后，在这一时期里俄国各族人民的文学得到了进一步的巩固和发展，而俄罗斯文学无疑成为了世界主要文学中的一员。

本卷作者的编写分工如下：

8 ·

И. М. 弗拉德金撰写本卷总序和西欧文学编的序言部分；В. А. 克尔德什撰写俄罗斯文学章的引言、“晚年托尔斯泰”、“柯罗连科”、“批判现实主义”、“蒲宁的创作与十月革命前十年的现实主义运动”、“马克西姆·高尔基的创作”、“在现实主义和现代主义之间”和结语部分；Г. П. 别尔德尼科夫撰写俄罗斯文学章的“契诃夫”部分；И. В. 科列茨卡娅撰写俄罗斯文学章的“象征主义”、“勃洛克”、“别雷”、“阿克梅主义”部分；З. С. 帕佩尔内撰写俄罗斯文学章的“未来主义”部分；Л. К. 什韦佐娃撰写俄罗斯文学章的“新农民诗歌　克留耶夫　叶赛宁”部分；Н. Л. 卡列尼琴科撰写乌克兰文学章；В. А. 科瓦连科撰写白俄罗斯文学章；В. А. 拉布伦采撰写拉脱维亚文学章；А. П. 扎拉托留斯撰写立陶宛文学章；Л. Х. 塔维里撰写爱沙尼亚文学章；У. А. 古拉利尼克撰写犹太文学章；Р. Г. 比克木哈梅多夫撰写伏尔加河流域和乌拉尔地区文学章；Г. И . 梅尔克维拉泽撰写格鲁吉亚文学章；Э. М. 杰尔巴山撰写亚美尼亚文学章；К. А. 塔雷布扎杰撰写阿塞拜疆文学章；Л. Г. 戈卢别娃撰写北高加索和达吉斯坦地区文学章；З. Г. 奥斯马诺娃撰写中亚及哈萨克地区文学章的序言部分；Р. Х. 哈季-扎杰撰写中亚和哈萨克文学章的“塔吉克文学”部分；Э. А. 卡里莫夫撰写中亚和哈萨克文学章的“乌兹别克文学”部分；С. Б. 卡雷耶夫撰写中亚和哈萨克文学章的“土库曼文学”部分；З. 阿赫梅托夫、А. 杰尔比萨利、Ш. 萨特帕耶娃合作撰写中亚和哈萨克文学章的“哈萨克文学”部分；К. 阿萨纳利耶夫撰写中亚和哈萨克文学章的“吉尔吉斯文学”部分；Н. Ф. 勒热夫斯卡娅撰写法国文学章的“世纪之交文学进程的基本趋势”（与 Ф. С. 纳尔基里耶尔合撰）、“安德烈·纪德”、“法朗士”部分；Ф. С. 纳尔基里耶尔撰写法国文学章的“罗曼·罗兰”部分；С. И. 韦利科夫斯基撰写法国文学章的“诗歌”部分；З. М. 波塔波娃撰写意大利文学章；Е. А. 科斯秋科维奇、И. А. 捷尔捷良合作撰写西班牙文学章和巴西文学章；З. И. 普拉夫斯金撰写葡萄牙文学章；Е. В. 柳巴罗娃撰写比利时文学章的“荷兰语文学”部分；И. Д. 尼基福罗娃撰写比利时文学章的“法语文学　罗登巴赫”、“维尔哈伦”、“梅特林克”部分以及非洲文学编的序言和全卷结束语；В. В. 奥希斯撰写荷兰文学章；Н. С. 帕夫洛娃、Л. М. 尤里耶娃合作撰写德国文学章；Ю. И. 阿尔布波夫撰写奥地利文学章；В. Д. 谢杰利尼科夫撰写瑞士文学章；Е. Ю. 格尼耶娃撰写英国文学章的“世纪之交的文学态势”、“王尔德”、

"康拉德"、"吉卜林"和"诗歌 布鲁姆斯伯里"部分;Ю. И. 卡加尔利茨基撰写英国文学章的"威尔斯"和"戏剧 萧伯纳"部分;А. П. 萨鲁哈尼扬撰写爱尔兰文学章;А. В. 谢尔盖耶夫撰写丹麦文学章;Д. К. 哈恰图良撰写冰岛文学章和瑞典文学章;Г. Н. 赫拉波维茨卡娅撰写挪威文学章;Э. Г. 卡尔胡撰写芬兰文学章;С. В. 尼科利斯基撰写中欧与东南欧文学编的序言;В. В. 维特、В. А. 霍列夫合作撰写波兰文学章;В. К. 日特尼科撰写捷克文学章;С. И. 贝尔扎撰写斯洛伐克文学章; В. Д. 安德烈耶夫撰写保加利亚文学章;Р. Ф. 多罗尼娜撰写塞尔维亚文学与黑山文学章;А. В. 丹尼洛娃撰写克罗地亚文学章;М. И. 雷若娃撰写斯洛文尼亚文学章;З. А. 莫托尔内、К. К. 特罗菲莫维奇合作撰写卢日昌塞尔维亚文学章;О. К. 罗西亚诺夫撰写匈牙利文学章;Ю. А. 科热夫尼科夫撰写罗马尼亚文学章;С. Б. 伊林斯卡娅撰写希腊文学章;Г. И. 艾因特列依撰写阿尔巴尼亚文学章;А. М. 兹韦列夫撰写美国文学章;В. В. 叶罗菲耶夫撰写加拿大文学章;В. Б. 泽姆斯科夫撰写西班牙美洲文学章;А. С. 彼得里科夫斯卡娅撰写澳大利亚文学章和新西兰文学章;К. 列霍撰写东亚与中亚文学编的序言和日本文学章;Д. Н. 沃斯克列先斯基撰写中国文学章;В. Н. 利撰写朝鲜文学章;К. Н. 亚茨科夫斯卡娅撰写蒙古文学章;Б. Б. 帕尔尼克利撰写南亚与东南亚文学编的序言;В. К. 拉姆舒科夫撰写印度文学章;А. А. 阿加尼娜撰写尼泊尔文学章;Н. Г. 克拉斯诺坚布斯卡娅撰写僧伽罗语文学章;Е. А. 扎帕多娃撰写缅甸文学章;Ю. М. 奥西波夫撰写暹罗文学章;Н. Д. 福什科撰写柬埔寨文学章;Н. И. 尼库林撰写越南文学章;В. В. 西科尔斯基撰写印度尼西亚与马来西亚文学章;В. А. 马卡连科撰写菲律宾文学章;Н. А. 艾森施泰因撰写近东与中东文学编的序言和土耳其文学章;А. А. 多利尼娜撰写埃及文学章及叙利亚和黎巴嫩文学章;Б. В. 丘科夫撰写伊拉克文学章;О. Д. 贾利洛夫撰写库尔德文学章;Д. С. 科米萨罗夫撰写波斯文学章;Г. Ф. 吉尔斯撰写阿富汗文学章;Г. В. 祖布科撰写富尔贝文学章;О. Ю. 别斯梅尔特内撰写豪萨文学章;А. А. 茹科夫撰写斯瓦希里文学章;М. Л. 沃尔佩撰写埃塞俄比亚文学章;Е. А. 里亚乌佐夫撰写安哥拉文学章;С. П. 卡尔图佐夫、В. В. 奥希斯、Л. Б. 萨拉托夫斯卡娅合作撰写南非文学章。 ·9

本卷的审评者以及所有参与全书或部分讨论的学者,给了编委会和编写集体以巨大的帮助。在编写的最后阶段,全书由 Ю. Б. 博列夫作了审评,个别部分的审评者有 Д. В. 扎通斯基、Б. Ф. 斯塔赫耶夫、Э. В. 波洛茨卡娅、Б. Л. 李福清、Р. Ф. 尤素福夫。《世界文学史》第八卷编委会向他们表示深切的谢意。 ·10

本卷总序

《世界文学史》第八卷囊括的世界文学发展时限，介于十九世纪九十年代与1917年之间，正是这一时期，各种剧烈的危机令世界格局动荡不安。一方面，出现了帝国主义反动势力，另一方面，工人与民族解放运动高涨，该阶段的世界文学进程由此而变得纷繁复杂。

十九世纪末，资本主义进入危机四伏的帝国主义阶段，其基本特征之一就是各国经济发展水平极端失衡，从而导致帝国主义大国间的矛盾加剧，开始以流血方式争夺市场、殖民地，重新瓜分世界，进而引发了一系列几乎连续不断的局部战争(1898年的美西战争；1899—1902年的英国与布尔人的战争；1904—1905年的日俄战争；1905年，1908—1909年，1911年的摩洛哥和波斯尼亚危机；1911—1913年的意土战争；1912—1913年的巴尔干战争，等等)。帝国主义的种种矛盾最终导致世界大战，这场战争爆发于1914年，随即蔓延成全球危机，并从根本上动摇了整个资本主义体系。

煽动不同民族和宗教之间的仇视情绪，宣扬某些种族的优势和独一无二性，这些都越来越成为帝国主义国家的工具，运用在其内政和外交上。英国奉行的"侵略主义"，法国的德雷福斯案，德国宣传泛日耳曼主义，奥匈帝国对斯拉夫少数民族进行迫害，俄罗斯对保皇党犹太人的大屠杀和贝利斯案件，发生在土耳其的1894—1896年亚美尼亚人大屠杀和1915年的针对亚美尼亚人的种族灭绝，这种种事件不但在经济、政治乃至人口分布上造成不良后果(例如，一些民族和宗教群体进行大规模的移民)，而且也对这些事件参与国的精神生活产生了影响。大国沙文主义的理论鼓吹及其政治实践，不但在包括文学在内的社会生活中，催生出保守的本土主义和反动的民族主义思潮，同时也导致人们在思想上出现急剧分化、势不两立(如同法国在德雷福斯案期间的情形)，其后果是造成某些民族文学解体，丧失了其始终赖以生存的部分民族土壤，出现了独特的"侨居文学"现象。亚美尼亚文学、波兰文学、乌克兰文学、犹太文学和其他一些民族的文学，均在

不同程度上遭此厄运。

然而，在世界政治、经济、文化内部，却包含着时代发展的客观趋势，它们与各国反动政府的官方政策和沙文主义宣传往往背道而驰。其中，各种事物内部之间的相互联系和依存程度也愈加明显，并日益变得不可或缺。

交通工具与通讯手段日臻完善，给人们带来方便，也促使他们跨越空间与国界进行信息交流、利益交换和个人交往，世界文学日益成为全世界人民共同的文学。但与此同时，世界文学中的各民族文学，其艺术杰作既未丧失本民族的特色与历史特点，同时又如同生命的有机体，通过统一的血液循环系统，彼此息息相联——这一发展规律当时已经日趋明显。

有许多例子可为上述观点佐证。例如，托马斯·曼师从俄国文学，并从中汲取创作灵感；亨利希·曼则对法国民主主义艺术和社会思想价值观情有独钟；格尔曼·黑塞曾赴东方，包括印度去进行精神朝圣；瑞典作家奥古斯特·斯特林堡和英国作家王尔德不仅用母语写作，还用法语创作，并在法国出版自己的作品。欧洲“新戏剧”的问世就是国际联合创作的成果，是 12· 各国戏剧家艺术探索的结晶。因此，斯特林堡建议新戏剧的历史应上溯至左拉的《岱雷斯·赖根》和安德烈·安托万在巴黎创办的“自由剧场”。而萧伯纳在自己的理论原则上和创作中取法于易卜生、白里欧和契诃夫。与罗曼·罗兰互通书信的有列夫·托尔斯泰和高尔基，德国的理查·施特劳斯、黑塞和爱因斯坦，挪威的易卜生，英国的威尔斯和罗素，印度的泰戈尔和甘地，日本的片山潜及其他人。与茨威格保持极其亲密友好关系的既有志趣相投的本国同胞，也有欧洲的文化界精英，其中有高尔基和卢那察尔斯基，萧伯纳和威尔斯，罗曼·罗兰和瓦莱里、维尔哈伦、麦绥莱勒、克罗齐、勒蒙尼耶、乔伊斯等人。

作家们形形色色的跨国联系并非只是个人性的，随着进一步的发展它们越来越具备社会性、组织性。随之出现了一些机构，其目的是为促进各国作家的相互了解和联系，最初扮演这一角色的是文学奖，而其中最大、最有影响力的奖项为诺贝尔文学奖，它设立于 1901 年。不过，该奖的授予标准有时会为评委们保守的艺术偏见所左右。1917 年之前获诺贝尔奖的作家中有：挪威的比昂松，西班牙的何塞·埃切加莱，波兰的显克微支，意大利的卡尔杜齐，英国的吉卜林，瑞典女作家拉格洛芙，比利时的梅特林克，德国的豪普特曼，印度的泰戈尔，法国的罗曼·罗兰及其他作家。

随着时光流逝，成立国际作家组织和联盟的时机逐渐成熟，而世界性的帝国主义战争极大地加速了这一进程。尽管作家们千差万别，但他们并未陷入狭隘的民族主义。信仰民主主义和反军国主义的文学家，与国际主义者、和平主义者一起，竭力倡导精神文化中的人道主义价值观，号召各民族

停战和解，以此来对抗战争的疯狂和血腥。他们共同寻求机会，以实现跨越战线和国界的对话。提供这个机会的是中立国瑞士，战争期间这里云集了来自交战国的许多作家，他们相互联络，创建了各种多民族团体（例如，德国、法国、罗马尼亚、意大利等国的作家们，加入了瑞士“达达主义”团体并与之保持联系），举办联合演讲会，出版反战刊物。活跃在这里的作家，有法国的罗曼·罗兰、皮埃尔-让·茹弗、阿尔科斯、吉尔博、马丁特，德国的弗兰克、黑塞、席克勒、弗里茨·冯·温鲁、鲁宾纳，奥地利的茨威格、拉茨科，比利时的麦绥莱勒，西班牙的德尔·巴约等等，他们之间既合作也论争，既相互联合，也不免分道扬镳。这些在思想与创作上的纷争离合，逐渐催生出未来国际作家组织的行动纲领与主张，并为它们的建立奠定了根基。1919 年成立了首个国际作家和文化活动家联盟，名为“光明”，随后出现了“国际革命文学会”（1926）、“国际革命作家联合会”（1930），以及国际“笔会”俱乐部（1921）等组织。

十九与二十世纪之交的数十年间，工业迅猛发展，生产力呈跨越式增长，科技取得了一系列重大发明和成就，这一切在不长的历史时期内，彻底改变了世界的物质面貌、人类生存的物质条件以及人们的日常生活，也因此改变了人们的世界观。

“蒸汽时代”被“电气时代”取而代之，电力成为工业的主要动力来源，也是各种技术创新产品不可或缺的能源（如电力照明、有轨电车、电话、无线电、电影等等），电力工业得到快速发展。

真正的革命发生在交通和通讯领域，内燃机的发明[①]为汽车和航空业开辟了道路，到第一次世界大战末期，全世界的汽车已达两百多万辆。1896 年人们开始制造飞艇，而在 1903 年莱特兄弟划时代的试飞成功后，飞机制造业起步，功率强大的远洋轮船航速空前提高，只需五昼夜就可跨越自欧洲到美洲的航程。十九世纪九十年代末，潜艇制造开始启动（德国在此领先）；人们开始开凿运河，将穿越大洋的航路缩短数千公里。自 1869 年苏伊士运河开通后，1914 年巴拿马运河开工建造。人们开凿穿山铁路隧道，其中包括著名的辛普朗隧道，它建成于 1905 年，长度达二十公里。

1900 年代的后半期，波波夫和马可尼各自独立地发明了无线电，并完成了首次无线电通讯联系。1895 年卢米埃尔兄弟在巴黎展示了一项新技术产品，引起轰动，这就是他们拍摄的世界上首部电影《火车到站》。

随着日常生活方式与生活条件的改变，发生变化的还有人们意识中的

① 十九世纪八十年代中期，德国的戴姆勒和卡尔·本茨分别制成汽油内燃机和第一台汽车；1896—1897 年间，德国的狄塞尔发明了柴油机。

世界观、人对自己在自然界和社会中的地位与作用的认识。空间距离在缩短,速度在加快,虚拟与现实世界之间的界限日见消泯,千百年来被视为童话和不可思议的事情得以实现——人们驾驭着飞行器翱翔天空,在水下进行长距离的海洋航行,地球上的人们虽然天各一方,却有可能看见对方、听见彼此说话。与此同时,依然故我的,却是社会的不和谐、压迫和社会大众的贫困状态。

工业化时代本身不仅具备创造力,也包含着可怕的破坏性,其中既威胁到人类生存的自然属性,也对自然环境产生着毁灭性的影响。这一切都不可避免地反映到十九与二十世纪之交的文学中,对创作主题、创作手法、作家思想立场的形成、作家的艺术观都产生了影响。

一部分作家,主要是在美学观上,对侵入人们日常生活的先进技术持坚决反对的立场。1889 年,三百名法国文化活动家(包括莫泊桑、小仲马、苏里-普吕多姆、夏尔·古诺)集体反对建造埃菲尔铁塔的举动就广为人知,轰动一时。

然而一切抗争都徒劳无益——"新世纪阔步行进在自己的钢铁之路……"仅仅数年过后出现了另一批作家,他们恰恰相反,现代科技设备拥有的无坚不摧的巨大潜能令他们心迷神醉。如意大利的未来主义者,其特点就是全身心地、近于祈祷般地赞美工业化的速度和力量,歌颂钢铁与电力;马里内蒂号召大家歌颂诸如"军火库和造船厂夜间的颤栗"、"贪吃的车站"、"挺着强健胸膛的轮船"、"飞机轻盈的滑翔"等。这类歌颂与号召流露出反人道主义的音调,其理想追求令人觉得似乎背离了人性。



贝歇尔诗集《瓦解与胜利》插图 弗朗斯·麦绥莱勒作品 石印画 1914 年

但是,十九与二十世纪之交的文学,有一个特点却更加鲜明,即人们以一种矛盾心态看待技术主导的文明,看待都市主义,这种心态源于人们感觉到(或者甚至可以说意识到)这些新事物自身的矛盾性。茨威格在谈到自己的

朋友维尔哈伦时指出："对别人来说机器就是罪恶的化身，城市代表丑陋，现代主义意味着缺乏诗意，但他却为每项新发明、每个技术成就而欢欣鼓舞……"事实上，维尔哈伦既赞叹现代科技的强大，视之为人类才智与劳作的结晶，同时也诅咒"章鱼般的城市"，诅咒它那工厂散发出恶臭，毒害田园世界，毒害生机勃勃的大自然。维尔哈伦用贯穿其创作的诗歌意象，思考了工业化进步对社会环境造成的毁灭性后果。

·14

当时，科学技术的蓬勃发展引人赞叹也令人恐怖，二十世纪初全球文学界对此的普遍看法是毁誉参半，同时又颇具预言性。在当时的科幻小说代表作中（如维利耶·德·利尔-阿达姆、赫伯特·乔治·威尔斯等），希望总是笼罩着不祥预感的阴影。在凯勒曼的长篇小说《隧道》（1913）中，主人公马克·阿兰是一位天才的工程师和管理者，该人物形象就呈现出两面性。这部小说展示了现今世界无法解决的矛盾：一方面是科技进步带来了种种便利，另一方面则是表现在社会关系上的残酷性和对人类的仇视。勃洛克在陶醉于飞机飞行魅力的同时，也无法排遣一个始终折磨他的念头——在"即将来临的战争"中，它将是"夜晚向大地投弹的飞行器"。事实证明，诗人的不祥预感充满了预见性（见诗作《飞机驾驶员》，1910—1912 年）。

格哈特·豪普特曼在 1912 年 1 月完成了长篇小说《亚特兰蒂斯》[①]，故事情节是一艘超现代化客轮"罗兰德"号在大西洋水域里失事，并由此而展开的哲学思考。而三个月后，1912 年 4 月 12 日，在现实中而非小说里，发生了"泰坦尼克"号失事事件，当时震惊了世界，也令世人至今难忘。一切都被豪普特曼预见到了，甚至包括惨剧的具体情节。由于他的预言惊人地准确，人们开始强烈关注起这部哲理小说。在他这部小说中，一个广为争论的哲学话题就是对科技问题的讨论，探讨科技的威力及其局限所在，探讨科技对解决当时社会问题产生的正面与负面影响。

现代科技与现代城市同人与大自然是相互冲突，而非携手同行——这一主题贯穿二十世纪的文学创作，其中尤以诗歌为甚。典型的例子是马雅可夫斯基的诗作《城市大地狱》[②]（1913）：

> 窗户把城市大地狱分成了
> 一座座小地狱，闪烁着灯光。
> 汽车像红发的魔鬼在飞腾，
> 喇叭声声狂鸣，就在耳边响。

---

① 为"大西洲"之意。——译注

② 此诗为郑铮译。引用时略有改动。——译注

在卖凯尔奇青鱼的招牌下
焦急的老头在寻找着眼镜，
当晚风旋转，电车滑动，
忽闪起眼珠时，他大放悲声。

摩天楼的洞窟里，矿石燃烧，
列车的钢铁砌成进出的路
在那里飞机大吼着冲下来，
落到残阳目光的流注处。

这时候，揉起了街灯的床单
夜，淫秽而陶醉，在尽情放荡，
而跟着街市夕阳的身后，蹒跚着
谁也不需要的萎靡的月亮。

在看待科技文明方面，有许多诗人仿佛在与马雅可夫斯基遥相唱和（尽管他们的创作都是独立的），如纪尧姆·阿波里耐、布莱斯·桑德拉尔、瓦莱里·拉尔博、格奥尔格·特拉克尔、卡尔·桑德堡、约翰内斯·贝歇尔和格奥尔格·海姆等诗人。生活在1910年代的各国诗人，其都市主义诗歌创作手法都有某种相似性，即在意象布局中各种宏观的空间同时呈现、关键性的隐喻具有多义性[①]等特点。

“深入到人们日常生活的技术创新，总是被朦胧的、特定的神话诗歌比喻所笼罩”（托波尔科夫语），并在诗歌中衍生出非同寻常的特定主题。这类主题包含着神话诗学和象征主义比喻，其中有城市照明之类的主题（当时部分是燃气照明，但绝大部分是电力照明，并日趋增多），这在俄国文学中，尤其是1900—1910年间的诗歌中，占据极其重要的地位。城市的路灯，它们或被比喻成太阳、月亮，或与之相提并论；路灯的光亮是死沉沉的、幽灵般的、恶毒的、忽冷忽热的、地狱般的、恶魔般的，这光亮与生活、自然和人的天性格格不入。电影是二十世纪人们膜拜的另一项技术偶像，城市灯光的闪烁与变幻，也时常让人联想到电影银幕上变换的影像。所有这些因素共同塑造了某种被神话化了的现代城市形象，呈现于俄国象征主义的创作中（例如勃留索夫、勃洛克、别雷）和维尔哈伦的都市

① 例如：“埃菲尔铁塔与放牧女”，“高速火车与魔鬼的接棒游戏”等意象并置。

诗作中，以及德国表现主义诗人格奥尔格·海姆、阿尔弗雷德·沃尔芬斯泰因等人的作品中。

随着资本主义国家进行的工业化和城市化进程，工人阶层快速壮大，十九世纪末，工人阶级的革命斗争愈来愈广泛，并逐渐呈现有组织的特点——在欧美许多国家里，社会主义工人党不断涌现，1889 年共产国际开始复兴。此时，有组织的工人运动，社会主义思想在世界上的广泛传播，这二者开始日益显著地影响着文学、艺术的发展。

· 15

此时出现了一些反映无产阶级革命斗争的文学作品，其中有作家们根据参加工人运动的切身经验创作的（如：路易斯·米歇尔、马丁·安德森·尼克索、罗伯特·特莱赛尔、乔·希尔），或者，至少是从同情工人运动的立场出发写就的（如豪普特曼、理查德·戴默尔、热弗鲁瓦、亚米契斯、热罗姆斯基、奥第）。同样，在乌托邦社会体裁的作品中，社会主义和社会主义革命的理想也得到了反映（如左拉、法朗士、维尔哈伦、威廉·莫里斯、杰克·伦敦等）。

如果不考虑到工人运动和社会主义思想的影响力，就无法理解和评价下列重要作家的创作，如：法朗士、斯特林堡、霍普特曼、王尔德、萧伯纳、杰克·伦敦、德莱塞、热罗姆斯基、贝兹鲁奇、参卡尔、莱尼斯、弗兰科及其他许多作家。上述影响力并非使这些作家全都形成了马克思主义世界观，因为社会主义理想还具有其他特点，如表现为宽泛的热爱人民、追求空想改良主义理想（如罗兰-霍尔斯特、辛克莱、帕斯科利、雷纳尔），或者表现为向往无政府主义的理论及行动（如巴罗哈、米尔博、斯特鲁格、诺伊曼及其他作家）。但是，无论作家在世界观和利益追求上的差异何等巨大，可以说，整个世纪之交的严肃的、力图解决社会与人道主义冲突的文学，从列夫·托尔斯泰、乌纳穆诺到高尔基、尼克索，都经受了工人运动提出的各种问题的严格考验，并都以不同的形式对这些问题做出了回应。

对世纪之交的世界文学进程来说，其中一个显著特点就是俄罗斯文学拥有的影响力十分巨大。

在法国问世的沃盖的《俄罗斯长篇小说》(1886)，成为西方了解俄国文学的重要里程碑，该书在欧洲影响广泛。此书出版后第二年，西班牙女作家帕尔多·巴桑的著作《革命与俄罗斯长篇小说》出版。十九世纪八十至九十年代伏尼契在英语国家大量译介宣传俄国文学，尤其是革命文学和民主主义文学。在 1901—1902 年间，列宁在其文章中提及“当时俄罗斯文学所具备的世界影响力”。

为何恰恰此时俄国文学具有如此巨大的影响力？无论别国作家和读者对此是否有清醒的认识，无可争辩的是：当全世界开始倾听来自俄罗斯的

祈祷钟声之时，当俄罗斯解放运动中勇于牺牲的英勇事迹（从民意党人运动到马克思革命主义运动）给人们带来强烈而深刻的震撼时，人们开始对“神圣的俄国文学”（托马斯·曼语），对它所饱含的人道主义情怀，油然升起一种崇高的敬意。

自二十世纪初，世界革命运动的中心转移到了俄国，帝国主义时代的第一次人民革命——俄国1905年革命引起了世界各地的同情浪潮，并极大影响了民众的政治觉悟和全世界解放运动。因而，此时（即1890—1900年间）俄国文学的声名鹊起也就顺理成章了。

俄国文学的世界性意义使其具备了世界性的影响力，列夫·托尔斯泰在此数十年间获得的威望与广受欢迎，是重要的全球性的社会与文学现象；陀思妥耶夫斯基死后成为思想界的巨擘，成为许多欧美杰出艺术家创作的灵感源泉；契诃夫的剧作代表着世界戏剧史上划时代的新阶段；高尔基作品中献身革命斗争的英雄人物令读者神往。

俄国文学对作家们的影响力遍及东西方，影响到那些崇尚俄国文学的作家的创作特色，为其烙上难以磨灭的深刻印记，例如：托马斯·曼、凯勒曼、里尔克、罗曼·罗兰、夏尔-路易·菲利浦、伏尼契、曼斯菲尔德、乌纳穆诺、安德森·尼克索、鲁迅、石川啄木、泰夫菲克·菲克雷特等。

由上观之，俄罗斯文学之所以拥有如此巨大的影响力，其根源在于俄国解放运动引发的世界性反响，这场运动影响并促进了其他国家的社会进步与发展。

16· 民族解放运动和由其引发的民族意识的加速觉醒（连同社会主义工人运动），极大地影响了该时期的世界文学，并与不同国家和地区的历史发展潮流相呼应。这一进程首先席卷了东方各国，在欧美大陆也是影响甚巨。

因此我们看到，由于英国与爱尔兰的相互对峙（结果导致1916年的都柏林起义），爱尔兰复兴运动自1893年展开，从而造就了优秀的文学创作，其中以象征主义、新浪漫主义流派（叶芝）为主，也包括现实主义流派（辛格）；西班牙知识分子对民族危机产生的原因与性质的思考（该危机由美西战争的悲惨结局而造成），促使“98年代”作家创作出杰出的作品（乌纳穆诺、阿索林、巴列-因克兰、巴罗哈等）；几乎与此同时，在比利牛斯半岛上被称之为加泰罗尼亚复兴的文学（罗辛奥里、马拉加利等），正经历着创作高潮；爱国主义与民族解放运动的主题在东斯拉夫人民文学创作中占据显著地位，它们表现了捷克人、塞尔维亚人、保加利亚人和其他斯拉夫民族对奥地利—德意志和奥斯曼人压迫的反抗斗争（伊拉塞克、切赫、努什奇、尚蒂奇、伐佐夫）；拉丁美洲各国的民族解放运动与反帝国主义运动（其中包括1910—1917年的墨西哥革命），和该地区为了维护自身历史文化独特性而

进行的斗争，在马蒂、罗多、达里奥、阿苏埃拉的创作中得到了反映。民族觉醒意识日益加强，民族解放运动不断发展，在它们的间接影响下，这些地区的文学中出现了一些典型的创作主题和题材，其中呈现创作高峰的有历史小说（伊拉塞克、显克微支、伐佐夫、佩雷斯·加尔多斯、巴列-因克兰）和历史剧作（贝纳文特、维斯皮扬斯基、格列高利夫人）。

十九与二十世纪之交的世界文学的转折意义，充分体现在戏剧创作体裁的命运上。正是在这数十年间，欧洲各国的文化中形成了规模庞大、影响深远的“新戏剧”现象，其代表有易卜生（挪威）、斯特林堡（瑞典）、契诃夫和高尔基（俄国）、梅特林克（比利时）、左拉和亨利·贝克（法国）、豪普特曼和赫尔曼·苏德尔曼（德国）、萧伯纳和哈里·格兰维尔-巴克（英国）、贝纳文特（西班牙）以及其他国家的文艺家。

上述这些戏剧家在才具、创作风格、题材选择、哲学观和社会观上均有很大差异。尽管“新戏剧”作家们的个人创作风格多样，属于不同民族，但这一运动的代表人物都意识到他们在艺术追求上的共同点。虽然这些共性未能构成任何文学流派，而上述这些斯堪的那维亚、俄、德、英等国的剧作家也未发表共同宣言或纲领，但他们都感受到了全欧洲的团结一致，并多次表达了这种感受。

“新戏剧”运动代表着戏剧创作历经数十年的衰落后，又迎来了创作高峰。1889 年，斯特林堡在一篇题为《论现代戏剧与现代剧院》的文章中写道：“在一个盛产哲人与商人的文化大国中，民族戏剧竟然消失了达百年之久。”而在一年前他曾经指出：“在英国和德国，戏剧艺术已经消亡。”事实也的确如此，甚至要更严重，因为在所有欧洲国家里（俄国除外），浪漫主义的高潮过后，在拜伦和雪莱，雨果与缪塞，克莱斯特、毕希纳和黑贝尔之后，戏剧创作急剧衰落，失去了在社会精神生活中占据的显著地位，长期占据戏剧舞台的是那些“保留剧目的剧作家”和为市井观众所崇拜的偶像们；那些左右逢源的剧作家——他们创作“精巧的剧本”、夸张的情节剧、小型喜剧和沙龙喜剧，这些剧作都严重脱离现实生活，回避当时客观存在的社会与道德问题，也回避冲突。

“新戏剧”运动既民主地批判了资产阶级的整体生活方式、宗教信仰与道德观念，同时也旗帜鲜明地反对被商业化了的、萎靡不振的戏剧。该运动的理论先驱是左拉，他在十九世纪七十年代就发表了一系列文章（后于 1881 年结集出版单行本），无情批判了“保留剧目剧作”和与之配套的戏剧结构，并同时提出了戏剧改革的纲领性理念。“新戏剧”代表作家中第一个赢得世界声誉的是易卜生，其剧作极大地影响了同时代的后来者和这一革新运动的参与者，他们将其剧本奉为象征性的标志，视为戏剧革新理念的

化身,并广泛宣传来同戏剧界的陈规陋习作斗争。契诃夫则是“新戏剧”创作的高峰,在其作品中,“新戏剧”运动的革新理念及其艺术成就,得到了极为充分、彻底的诠释与展现。

“新戏剧”运动反对现代庸俗市井戏剧的贫乏和空洞,但这并非是它的历史意义所在,“新戏剧”实际上是对旧戏剧体系危机的回应。旧戏剧体系源自文艺复兴运动,三百年来在欧洲文化中,它始终体现着资产阶级个人主义的自由意志。在十九世纪最后的数十年间,旧戏剧之所以爆发危机,是由于人性的异化程度不断加深,表现个人英雄主义的空间日益萎缩。

随着现代社会中人们追求个人自主与独立的幻想破灭,传统戏剧的基础受到动摇,人们丧失了意志与行动的自由,意识到自己只是身不由己的玩偶,被某些外力所掌控,人类与生俱来的独特个性被削弱——所有这些因素都愈演愈烈,决定着正在形成的新戏剧体系的性质,而首当其冲的是该戏剧体系的文学基础,即戏剧创作。在契诃夫、豪普特曼、斯特林堡、梅特林克等人的作品中,剧情冲突的性质发生了变化。“二十世纪初,最具洞察力的批评家们指出,倘若旧戏剧表现的是生活中发生的悲剧,那么新戏剧表现的则是生活本身的悲剧。”(辛格尔曼语)新戏剧家笔下的主人公所受到的威胁,渐渐已不再是阴险的敌人设下的致命陷阱、下毒、行刺和自杀,戏剧中常见的题材也不再是灾难性事件和血腥的结局。

旧戏剧中发生的是个人主义式的冲突,在激烈的斗勇或斗智中(前者如莎士比亚的剧作,后者如洛佩·德·维加的剧作),冲突双方追求的是个人利益,力求实现自我价值和自我肯定;而在新戏剧中,日常生活的悲剧性体现在:个人主义的冲突已变换形态,主人公们之间与其说是彼此对立,不如说他们均以不同形式感受着沉重的、令人屈辱的压力,这压力来自敌视他们的环境,就像黏稠的泥沼般撕扯、吸拽着他们,这低级、可怕的资产阶级现实生活环境,充满残酷和庸俗。

萧伯纳曾指出:“人类情感与周围环境所产生的一切社会问题,都为戏剧创作提供了素材。”他的话可谓切中了“新戏剧”情节冲突的要害。

“新戏剧”运动标志着严肃的文学创作与舞台演出之间再度联盟,在十九世纪这种盟友关系中断了至少数十年。十九世纪末,大多数欧洲国家里兴起了剧院革新运动,倡导建立自由、独立、注重艺术性与普及性的剧院,力图通过话剧这一综合艺术形式,将诗意的语言与舞台表演的含蓄重新结合起来。这些剧院承担了新剧目的演出和宣传工作。1887 年安托万在巴黎创建了“自由剧院”,开启了欧洲剧院改革的序幕。“‘自由剧院’拯救了法国的戏剧艺术”(亨利·贝克)。该剧院开始上演的是龚古尔兄弟、左拉的剧作,随后是易卜生的剧作。在“自由剧院”的舞台上首演了列夫·托尔

斯泰的《黑暗的势力》,也上演过屠格涅夫的剧作。安托万的剧院在德国的巡回演出使该国也兴起了类似的改革运动。1889年,在奥托·布拉姆的领导下于柏林创立了“自由舞台”剧院,并推广易卜生、列夫·托尔斯泰等人的剧作。由于在该剧院上演剧作,初出茅庐的剧作家豪普特曼和其他年轻的德国剧作家声名大振。1891年在伦敦出现了“独立”剧院,该剧院的领导者雅各布·格赖因师法安托万和布拉姆的戏剧演出经验,并协助萧伯纳奠定了其在英国戏剧舞台上的地位。最终,戏剧革新运动在1898年达到了顶点,此时康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基和弗拉基米尔·伊万诺维奇·涅米洛维奇-丹钦科在莫斯科创建了著名的“公共艺术剧院”,令契诃夫和高尔基的剧作驰名天下。

列宁曾指出:“世界资本主义和1905年的俄罗斯运动彻底唤醒了亚洲。”从十九世纪八十年代中期以来,在印度、土耳其、中国和其他东方国家里,出现了许多政党和秘密组织,其宗旨在于追求国家制度现代化,争取民族独立,摆脱本国统治者实施的封建君主专制压迫,摆脱欧美帝国主义的奴役。

· 18

在亚洲和非洲国家,几乎接连爆发民众的自发起义,反抗本国与外国的奴役者(如印度的民族大起义,苏丹的马赫迪起义,1893—1894年间的朝鲜农民起义,中国的“义和团”运动,等等),这些起义均遭到极其残酷的镇压。但从1905年起,形势发生了根本变化,民族解放的大革命时代来临,革命发生地集中在俄国的邻国及其他国家,如伊朗(1905—1911)、土耳其(1908年的土耳其青年革命)、中国(1911—1913年的辛亥革命)。

东方各国的革命和民族解放运动,给自身的文化生活,包括文学,带来了丰富多彩的进步和变化,从中可以发现该历史运动的某些发展共性,它们为上述国家和地区所共有。而与此同时,该历史发展进程在形式、速度和程度上,又表现出独特的差异性。例如,1868年明治维新后,日本奠定了资产阶级国家的立国基础,推动资本主义加速发展;而同时代的印度,由于遭受英国殖民统治而造成种种矛盾,领略过西方教育的印度知识分子迅速成为骨干,并在1885年就成立了国民大会党,领导该国的民族解放运动。而此时,在东方最欠发达的国家里,依然残存着封建王权、苏丹等统治体制(如在老挝、柬埔寨、尼泊尔等),经济、社会关系、文化的现代化进程尚处于孕育阶段。文学中出现了种种变化,这些变化的方向、特点、速度的快慢,均为各国的发展水平所左右,当时这些国家正处在封建宗法制解体的不同阶段,并向资本主义过渡。

剔除社会发展阶段上的差异,总结东方各国在十九世纪末二十世纪初的文学发展规律,可以概括为“民主化”与“现代化”两方面。宗教教义式的

文学开始转变为世俗文学，流行于宫廷贵族间的中世纪文学形式已经僵化陈旧，开始转向现代体裁和情节，这一进程在一些相关现象中得到了鲜明的反映。古典诗歌和古老的传统戏剧体裁，逐渐让位于叙事散文、散文特写（如中长篇小说、随笔）和“谈话式”剧作，后者模仿欧洲文学名著并反映现代日常生活。有时，这种进化过程会使标准语完全走向大众化。如中国散文中古老的书面语“文言”就逐渐让位于生活中的口语“白话”；在荷兰属下的印度尼西亚，结构古老的爪哇语和巽他语越来越退居次要地位，而在叙事散文中接近口语的“低等的马来语”，其地位则得到了巩固。

东方各国的文学民主化与现代化进程，与其逐渐进入世界文学发展的轨道密切相关。这些国家的民族文学，大都接受过欧洲启蒙主义思想财富（因历史原因致使这种接受出现延迟，也是势所难免），由于各国现实土壤条件的不同，因此启蒙主义思想中纳入了反封建、反殖民的内涵。同时，各国的历史发展水平参差不齐，也决定了接受该思想的程度因国而异：在一些国家里，启蒙主义思想刚刚萌芽；在另一些国家里，数十年前就已开始接受启蒙思想，这一进程正在持续发展和深化；而日本则已经基本走完了上述阶段。

在十九与二十世纪之交，亚洲在政治上“觉醒”，社会思想领域也随之取得相应进步，东方加快了跨入世界精神与文化天地的脚步。亚洲众多杰出人物的社会活动和文艺创作（如孙中山、甘地、泰戈尔、鲁迅、梅兰芳等），在西方世界引起了很大反响。

在另一方面，东方从古至今的哲学思想、民族传统、宗教与道德学说、人物形象和风光景致，也在西欧及俄罗斯许多文艺家的创作视野中开始占据越来越重要的地位。下列人名足以说明问题，例如：约瑟夫·康拉德、吉卜林、黑塞、皮埃尔·洛蒂、凯勒曼、高更，俄国的巴尔蒙特、古米廖夫，风景画家库兹涅佐夫、尼古拉·勒里希，东方学学者谢尔盖·奥尔登堡和克拉奇科夫斯基等。这一切都强烈显示出，世界文学、艺术的趋同化正在快马加鞭地进行。

19·

东方文学与世界历史进程日趋同步，表明它已加入世界文学发展的行列，这突出表现在工业化与现代化取得进步的亚洲国家里（日本、印度及后来的土耳其）。在这些国家里，孕育浪漫与现实主义文艺流派、创作方法的历史条件已经成熟。之前，正是在相似的历史条件下，在欧美出现了上述流派，从而决定了整个十九世纪欧美文坛的面貌。这些文艺流派之所以在东方国家出现，既由于历史环境的形态类似，也源于东西文学相互交流的极大加强。

此时，东方文化生活中持续诸多世纪的“封闭”状态结束，欧洲文学的创

作实践，无论是以往的，还是最现代的，乃至当时轰动一时的，都为人们所积极接受和创造性地吸收。

在土耳其，法国文学的影响力很大，其中包括象征主义诗歌。在中国、日本等远东各国里，广泛翻译并出版屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、列夫·托尔斯泰、契诃夫、迦尔洵、安德烈耶夫、高尔基的作品，俄罗斯文学所蕴含的人道主义社会思想焕发出非凡的影响力。

与此同时，在东方文坛上出现了一批作家，其作品引起国际反响，并成为全人类的思想与艺术财富，例如：泰戈尔、岛崎藤村、鲁迅、菲克雷特……东方文学中所产生的显著变化，是要使世界文学发展的步调保持一致。

十九与二十世纪之交是历史转折的开端，是不同思想与各种社会力量发生长期的冲突与对立、趋同与联合的开始。这一时期的伟大艺术家本能地感悟到了时代的转折性，感悟到种种历史性变革的来临，尽管他们在言及这些变革的社会内涵时并非总能一语中的。在这数十年间，气度恢弘的史诗性作品问世，其主题为旧世界的苟延残喘、必然灭亡及其死亡，例如，托马斯·曼、亨利希·曼、法朗士、罗曼·罗兰、高尔斯华绥等人的长篇小说。

然而，作家们在黯然神伤地总结过去、宣判旧世界死亡的同时，也不时隐约预感到将会发生的"闻所未闻的巨变"。置身于十九与二十世纪之交，作家们越来越经常地"将耳朵贴近大地"，力求洞悉时代潜在的进程。

在表现自己的期待和梦兆时，作家们往往弃用客观的叙事散文体，而选择抒情诗。1900—1910 年间，诗歌创作呈现高潮，诗作的主题饱含着预言性的诉求，诗人们预感到除旧布新的变革即将来临。

这类主题鲜明表现在勃洛克的《抑扬格》、《报应》和德国表现主义诗歌选集《人类的黄昏》中（如海姆、贝歇尔特拉克尔、雅各布·凡·霍迪斯等人的诗作），以及阿波里耐的《图画诗》、林赛的《刚果》、卡尔·桑德堡《芝加哥之诗》等诗作中。但在每位诗人沉思的明眸前，却闪耀着不同的指路明星——他们心目中的理想。一些人笃信自己的祖国肩负着拯救世界的使命，会给全人类带来自由和解放；另一些人坚信昔日不共戴天的仇敌会握手言和，全人类幸福的时代将自然降临；一些人笃信美国人民党农场民主的胜利；另一些人坚信世界产业工人的兄弟情谊和团结一心。但是，无论是在诗歌里，还是在整个世界文学中，在本卷文学史所涵盖的那个时代里，文学中的一个共同的典型发展趋势——积极正面的因素，大大加强了。

十九世纪的批判现实主义并非仅热衷于"批判"，无论巴尔扎克、狄更斯，还是冯塔纳、陀思妥耶夫斯基，都全然没有局限于一味的批判。需要强调的是，二十世纪开始数十年的文学创作也是如此。

20· 这一时代几乎所有的大作家都秉持进步的、广义的民主社会政治信念，并在创作与社会活动中对此进行宣传（可能唯独汉姆生和吉卜林不在此列），而这在上一世纪并非属于义不容辞之举。在法朗士、罗曼·罗兰、亨利希·曼、维尔哈伦、奥第、柯罗连科、弗兰科及其他作家的文学和政论作品中，尽管充满无情的批判主义，但树立正面的价值观、塑造理想人物和确立英雄主义基调等因素，正具有越来越重要的意义。

第一编　俄国各民族文学

第一章　俄罗斯文学

引言

十九世纪末二十世纪初是俄罗斯文学史上里程碑式的发展阶段。它的过渡性特征——自古典俄罗斯文学时代转向焕然一新的文学时期——以及其自身对创作过程所做出的贡献决定了这一阶段的重要性。

九十年代，俄罗斯社会空前高涨的白色恐怖政治气氛，以及随后几年酝酿成熟的决定性变革成为了国家整个精神生活的转折性事件。世纪末世界革命运动的中心转移到了俄罗斯。二十世纪初解放运动的高涨吸引了大量群众参加到社会活动中来。1904 年至 1905 年的俄日战争极大地促进了这一进程。1905 年至 1907 年革命成为了二十世纪初俄罗斯乃至整个世界最为重要的事件之一。

这一进程，有时并非直接，而是错综复杂地、间接地在文艺发展的客观规律中得到反映。十月革命前最后的十年间，俄罗斯整个文艺生活（以及个体创作的演进）的狂飙突进和独特的中心化与社会运动暴风骤雨般的节奏并肩携进。

力图从俄罗斯现实所获得的印象中捕捉其世界性的意义成为了这一时期俄罗斯文学创作者的典型特色。“世纪和世纪末在福音书的字面上并不意味着世纪的结束和开端”，列夫·托尔斯泰在 1905 年写道，“但意味着一种世界观、一种信仰和人们相互间交流的一种方法的结束及另外的世界观、信仰和交流方法的出现”。不过，接下来对这一思想的阐发在很多方面并不是“福音书式”的了：“历史的时代特征，或者说推动转折出现的力量，是刚刚结束的俄日战争及此间俄罗斯人民中爆发的空前的革命运动。”同样，其他同时代的大作家（高尔基、勃洛克）也以其独到的洞察力意识到：在

俄罗斯,世纪之交是人类革故鼎新征途的肇始,也是艺术道路的新发端。

十九世纪后三分之一的时间,是资本主义得到和平发展(巴黎公社之后)的一段时期。自那时起,在西欧社会哲学运动中,如同在文艺运动中一样(首先在自然主义文学当中),有一种观念大行其道,那就是人们希望保持一个稳定、安宁的环境,这种思想牢牢地控制着人们的头脑。随着革命的民粹派受挫破产,在反动的八十年代,这种观点在俄罗斯也有其存在的土壤。然而,八十年代俄罗斯文学出现精神危机的同时,革新行将到来的征兆也鲜明地显露出来,此后的十年便与这一革新密切相关。九十年代,作家笔下已渐渐地形成了对时代的全新理解和认识。在这十年之末,于世纪之交,对急剧加速的生活激流的认识在俄罗斯文学中已被牢牢地确立下来。备感压抑的社会状况的稳定性受到动摇,从其压制之下解放出了生活的积极因素。对个性与环境之关系的重估——是文学从危机四伏的社会环境中所汲取的主要思想成果。

十九世纪末二十世纪初的俄罗斯最为重要的艺术活动家虽然远非总是能够认清历史发展的推动力,但在现存事物秩序已经完全走到了穷途末路这一点上,他们都具有同感。对现实惊惶不安的紧张感及与之同时各种作品的喷薄涌现也就成为这一时期艺术流派的鲜明特色。不过,它们远非心平气和,也远非无关宏旨的对话长期以来一直被我们的文艺学思想看作敌我之间的状态。与此同时,在那些最为杰出的作家的创作成果中,可以看到一个共通的特征,就是它们并没有封闭在文学阵营的圈子之内,这一特征因而也成为一种共同的文学财富。从这一意义上可以来谈俄罗斯文学白银时代(为我们所感兴趣的这一时期常常被如此称呼)文艺成就的共性,当然,也不能把尖锐的文学对立排除在外。

不仅如此。思想方法上的千姿百态、多元并举是这一时期俄罗斯文学运动的典型特征。自十九世纪四十年代起到该世纪末,现实主义思潮在俄罗斯文学中一统天下。从二十世纪初,俄罗斯文坛成为了新型现实主义运动和一系列非现实主义流派的竞技场。这些流派之间彼此论战不休,有时甚或呈现出毫不妥协、各不相让的态势。但正是在这样的论战中,形形色色的创作方法得到了试验,其中不乏开拓先河者。

在与传统保持密切联系之中出现了新质。革故鼎新之需使得有必要做一番全面总结:过去的文学中哪些应予吸纳而哪些应被摒弃。在那一时期的文学中,对这一问题的把握显得尤为迫切。如果谈到此前不久的俄罗斯古典文学时代的先辈,那么他们不是单个地,而是以其基本的成就出现在新时期的文学意识中。

历史的原因和拓展创作方法的内在需要使得吁求贴近生活的现实主义

的革新出现在世纪之交的欧洲。不过，在俄罗斯，传统的作用同样在这一进程当中相当强大，因为这里古典现实主义（区别于西欧某些国家的现实主义）不仅没有在世纪末变得衰弱，反而得到了进一步的充实。十九世纪九十年代，年轻一代现实主义作家步入俄罗斯文坛。那些直接把当前世纪与刚刚过去的世纪联结在一起的巨擘，比如后期的列夫·托尔斯泰和契诃夫，为现实主义注入了革新的元素。

十九世纪末，托尔斯泰创作活动的世界性意义在国外亦被充分地认识到。契诃夫，按照列夫·托尔斯泰的话来说，他既在小说中，也在戏剧中创造了“对全世界而言前所未有的、全然前所未有的……创作形式”。他的创作成就对文学进程而言是头等重要的。

伟大作家的艺术拓新不仅使俄罗斯文学的“古典”时代完美谢幕，而且预示了它的未来。柯罗连科的创作经验（以其审美思想的创新和个人的文学成就）同样对年轻一代现实主义作家有着良好的教益。

在年轻高尔基那里，上述三个人的名字享有最为崇高的威信，而他本人则从九十年代起就被大众读者看作俄罗斯文学的希望。他的创作尚在十月革命之前便拥有了世界声望。沿着高尔基的道路——焕然一新的、追求民主的艺术道路——其他的文学工作者也迤逦走来。

世纪之交，在普列汉诺夫、列宁、卢那察尔斯基、沃罗夫斯基等人的著述中，俄罗斯文学中的马克思主义批评思想开始获得突飞猛进的发展。他们的文学批评活动和对革命运动的直接参与彼此融合在一起。

从当前意识形态的斗争（比如列宁在1908—1911年间写下的关于托尔斯泰的著名文章）出发，现实主义文学引起了他们特别的注意。既定的政论性，缺乏文艺分析、结论和评价的片面性（首先是对现代主义文学）常常是这一批评固有的特色。不过，在他们的一些优秀作品之中，较之日后的文艺批评关于批判现实主义与社会主义现实主义的“争讼”、关于后者日益发展的条件下前者不可避免的衰落、关于新型文学和他的主要代表人物高尔基对于其他流派的不同凡响的“注定的特殊使命”等，他们这些人对时代交汇之际俄罗斯现实主义的命运的评价显示出了更为宽广的视野。前述其他阵营的文艺批评思想，显而易见，歪曲了“白银时代”艺术价值的观念，而且也曲解了高尔基本人的看法及他的创作在二十世纪初俄罗斯文学中的真正作用和他在其中所占据的地位——不是高踞在进程之上（就如在我们的文章中常见到的那样），而是内在于过程之中。实际上，高尔基本人也持这样的看法，他在写给格鲁兹杰夫的信中称自己为“典型的……二十世纪俄罗斯文学工作者”，并向这位批评家建议：“是时候指出来了，在我们所有人身上过去和现在都有着某种共同的东西。”

确实，过渡时期的现实主义文学（意即文学新一代）从整体上看并没有达到其伟大前辈们的水平。其中一个原因在于，在国家内部价值取向和风向标彻底变迭之际，创作的自我取舍面临极大的困境。尽管矛盾频出、困 23· 难重重，这一现实主义思潮还是继续得到强劲地发展。在创新地接受经典现实主义传统和逐渐克服写实主义思想中决定论观念的基础之上，在现实主义文学中出现了类型学的因素。世纪之交现实主义革新本身也具有相当的重要性，比如，在对题材的彻底重构以及诗歌语言面貌实质性的改观等方面所表现出的风格探索。举例来说，蒲宁的创作便是高超的语言艺术典范。

象征主义和后来的阿克梅派、未来派等这些非现实主义流派成为了现实主义的同场竞技者。这里表现出了十九世纪末二十世纪初俄罗斯文学进程中的基本对峙。文艺学界对这种分庭抗礼的局面持极端的看法颇为流行。其中有些人坚持认为唯有现代派作家才具有代表当下真正的文学意识之权利（一些境外斯拉夫主义者的立场）；而另外一些人则对现实主义偏爱有加而对现代派持不可调和的批判立场。后者表现为众口一词、毫无分别地看待出现于俄罗斯的现代派思潮，对在它们当中有着本质区别的倾向视而不见。这种情况曾长期存在于苏联学术界。如今，类似的片面性又复现于对所研究现象的复杂性的认识上。

复杂性首先体现在，表征世纪之交文化现出危机的颓废主义倾向首先受到来自现代主义运动内部反颓废主义倾向的拒斥。并且，在现代派文学“纲领”和它们不同派别的具体作品之间亦存在着抵牾，后者往往表现得要比前者更具包容性。

而且，这些“纲领”也需要以不偏不倚的态度对待自己。有时，在从事创作时对现代主义运动的条条框框也会有所顾忌。虽则如此，似乎但凡与既定理论并不逼肖的创作（常常如此认为）往往才能为人们所看重，如此一来，理论与艺术本身之间不可克服的障碍并不存在。

我们此处所指的不仅仅是那些自身从事创作的现代主义文学的活动家、重要的文学家们（比如，安德烈·别雷、维亚切斯拉夫·伊万诺夫）所持的审美立场，而且也包括世纪之交俄国唯心主义宗教哲学的代表人物（索洛维约夫、尼古拉·别尔嘉耶夫、谢尔盖·布尔加科夫等）的著作。哲学家与艺术家之间的纠葛一直都不是那么简单。使艺术家与哲学家建立联系的不是哲学体系本身，而首先是关于人、关于精神生活以及世界“万物统一”等的一系列深邃思想。

所有这些使得我们可以说，二十世纪初现代主义的形象体系有着相当的“开放性”，然而这种开放性还不足以消弭“现实主义与现代主义之间”的

对立。而且，要求彻底摒弃过于武断、褊狭、缺乏理论根据地对待世纪之初俄罗斯文学的呼声，在日后的文艺批评中还会看得到。不过，这已是另外一个话题了。在各个流派(关于这些流派有着这样一种看法，认为它们之间的差异归根结底可以从世界观的原因去解释)之间有着清晰可鉴的界限，这是毫无疑问的，但界限并不在"城堡上空"。在激烈的争论中所"迸现"出的分歧，触及了艺术、审美、哲学以及对待艺术遗产的态度等等根本问题。然而在双方相互排斥的同时，亦存在着彼此之间的吸引。

勃洛克敏锐地感觉到了这一点。他反对文学中孤芳自赏的情调，指责那种"原则性地对任何流派均持敌对立场的热衷"(论文《1907 年文学综揽》)。这位象征主义诗人意识到文学创作道路的各各有别，不过，他同时也承认当下的现实主义经验是可资借鉴的(同年论文《论现实主义者》)，支持不同流派之间的交流和联系。尽管当时存在不同的火药味十足的艺术宣言书，但那一时期的文学实践整体来说完全证实了勃洛克的观点。

举例来说，在几个流派当中最为重要的象征主义的变化发展便能说明这一问题。二十世纪初，在其内部经历了一次针对九十年代唯美主义与颓废派的自我中心主义批判的价值重估和向新领域的部分转向，这主要表现在：寻求把个体与世界连结在一起的因素；对革命运动独具特色的接受和对社会道德准则的强烈批判；以及对俄罗斯历史，俄罗斯人民的往昔、民族文化的命运、民间文学等表现出的强烈兴趣(在勃洛克、勃留索夫、别雷、伊万诺夫等作家那里)。世纪之初，在世界文化范围内，这种对社会和民族历史内涵的追求使得俄罗斯象征主义在与其志趣相近的思潮当中显得卓尔不群。它的这一特征的形成，归因于革命史上的一些事件，以及俄罗斯土壤上强大且稳固的现实主义传统影响这一文学因素本身。

不过，逆向的联系也同时存在。与思想中形而上因素相适应，发生了变化的象征主义的"社会性"以自己的方式在现实主义文学中得到了回应：把"永恒"价值与"暂时"价值相对立，怀疑地看待社会意识形态等。这一特点，在十月革命之前十年的俄罗斯现实主义文学中特别引人注目。 · 24

文学流派之间的相互影响也较为显著。那一时期的文学便提供了文学创作从一种艺术体系向另一艺术体系转移的诸多实例。象征主义相当广泛地吸纳了现实主义的风格因素。同时，对其他流派的风格经验及其新颖、具有潜力的表现手段，现实主义予以变通并使之与自己的诗学规律相协调，亦表现出敏感的吸收能力。对象征主义文学家们的艺术成就，高尔基曾表示："谢谢……随着时间的推移，历史将会告诉他们。"(1907 年致列昂尼德·安德烈耶夫的一封信)据文学史家及评论家费奥多尔·德米特里耶维奇·巴丘什科夫回忆，柯罗连科从未肯定过艺术上的现代主义流派，"但

他喜欢讲，尽管自己是个……象征主义……的对立派，他还是在自己的《盲音乐家》中采用了新的形式要素，有人转告他，魏尔伦读过这个短篇以后，对人说：在我们还就象征主义聚讼纷纭之时，这不，俄国年轻的作家已给予了我们现成的样板”。这一细节也能说明问题。

转折时期的艺术相当集中地体现了文艺思想的过渡性特征。诸如审美的双重特性这样的现象（比如列昂尼德·安德烈耶夫和列米佐夫等人的创作）便出现在现实主义和非现实主义流派的交叉点上。类似于“年轻一代”象征主义者那种鼓吹暴动的倾向，在第一次俄国革命期间的现实主义文学中也有表现。各种现象的斑驳更迭、多样易变，与之同时，整体上的纷繁复杂是文艺演进过程中所呈现的特征。在这种情况下，文艺进程中的某些个别的阶段与社会历史时期特别吻合，对轰轰烈烈的历史阶段而言，亦属情理之中。

一方面由于现实主义当中的重大变化（晚年的列夫·托尔斯泰，契诃夫、柯罗连科），另一方面也由于俄罗斯象征主义的出现，一些重大的对峙便在九十年代的文学进程中显露出来，从整体上，这些对峙为后面的文学时期烙下了印记。

二十世纪初，1905—1907 年间爆发了一系列事件，在这风雨如晦的岁月，出现了一些新变化，这些变化与自由情绪以及现实主义运动中（比如库普林的创作）激进的批判热情高涨相关联，同时也有革命的社会主义理想文学（高尔基的创作是其出现的决定性因素）诞生方面的原因。这几年同样也是俄罗斯象征主义发展的高峰期，是其创作全面形成的时期。随后，基本的文学力量布局整体上被确定下来。

自 1907 年至 1917 年的十年，是我们的前十月革命文学的历史阶段。这一阶段发端于革命失败后的反动年代，那些白色恐怖的岁月不仅为人们带来了备感压抑的心情，有时还导致了文艺界的内部危机，在短时期内延缓了即将到来的文学进程。在二十世纪首个十年之初社会风潮高涨的情况下，现实主义文学（高尔基、蒲宁、什梅廖夫，阿·尼·托尔斯泰、谢尔盖耶夫-岑斯基等人的创作）多方突破，走出了新路子，它一如既往执著地关注当下社会的危机冲突，对日常问题保持浓厚的兴趣，取得了重大的文艺成就。这一时期文学进程中的民主基础得到了较大的加强。越来越多的自学成材作家在文坛崭露头角，补充了新生力量的无产阶级大众文学运动的规模得到了扩大。第一个十年的中期形成了一个诗歌流派，它与“新农民诗人”克留耶夫、叶赛宁等人的创作初期密切相关。他们的作品表现出对古朴民风的依恋，流露了争取民主的情愫，同时也显现出宗法制观念和追求田园生活的情调。

同一时期(在1910年来临之际),有着统一纲领的象征主义也出现了危机。但它克服了自身狭隘的方面,革新了自己的精神诉求,使得其作为一个文艺流派继续得到发展。勃洛克(世纪之初俄罗斯诗歌创作的顶峰)创作的成熟和别雷的小说便非常能说明这一问题。同样,阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆、古米廖夫、马雅可夫斯基、赫列勃尼科夫等这些大诗人的创作道路也同与象征主义对立的新流派阿克梅派和未来派息息相关。

·25

俄罗斯文学走到了决定性的历史关头——十月革命。它满载着无比丰富的创作经验,尽管这些经验价值不等,但它们注定要在随后的二十世纪俄罗斯文学史中焕发着持久不衰的生命力。

1. 晚年托尔斯泰

对于托尔斯泰创作的整体概观,读者在本书第七卷可以找到。在此处,我们首先关注的是托尔斯泰晚年活动中直接与年轻一代人相联系的那些方面,这些活动决定了世纪之交俄罗斯现实主义运动的新趋向。这一联系在九十年代末变得尤为明显。

1897—1899年反映托尔斯泰晚年审美立场的专著《论艺术》一书出版。这部不容置辩的总结性著作从宗教哲学的方面阐发了对艺术的理解,持论异乎寻常的极端。

不过,透过这些极端性的表述,也显现出一些普适性的结论:对真正艺术之"全民性"的认识和作为文艺创作最重要的功能,即从精神上主动改造其使命的思想(这点与文学新阶段颇契合)。作家焕然一新的世界观(自七十至八十年代末精神转折起)与正在彻底进行革新的历史国情"相交汇"。这种情况对托尔斯泰的社会及艺术本身的立场起到了极大的推动作用,然而,与此同时也在实质上加重了其思想中的矛盾。

对此最能说明问题的也许就是1899年面世的小说《复活》。人所共知,契诃夫整体上对托尔斯泰的新作钦赞有加,但为作品末尾的"随意性"而困惑不已:"写呀写,然后一股脑儿把一切都归结到福音书的内容上去——这也过于神学化了"(1900年1月28日致孟希科夫的信)。同样作为《复活》的热情崇拜者,罗曼·罗兰在自己的《托尔斯泰传》(1911)中关于这点亦写道:"具有宗教色彩的结尾没有构成全书有机的结论。这是出乎意料的结局[①]。尽管托尔斯泰一再保证,但我相信,他在内心深处还是无法让两个相

① 此处为法语 deusexmachina,意为"意外出现的救星,解围的人,扭转局面的人或事"。——译注

互矛盾的因素——艺术家的真理和信教者的真理得到调和。"事实上就是如此。顺从一切的福音书真理和社会思想无法调和之间如此惊人的不一致，在托尔斯泰此前的创作中还从未让人感觉到。正是在《复活》中，对存在之史诗般大规模的全景描绘和摧枯拉朽式的社会批判在作家那里头一遭结合在一起。按照那时批评家的话来说，与《复活》这部"俄罗斯社会的艺术发现"之作密不可分的，正是对作家所处当下俄国现实的深刻揭露。描写沙皇时期法庭和监狱的著名画面、政府官僚的形象以及上流社会的百态等表达了对现存生活制度的全面否定。与这些画面构成强烈对比的是人民的形象和倾向于广泛概括的叙述情节。其中一幕(聂赫留朵夫与一群刚做完工的人相遇，这些人个个脚上穿着树皮鞋)直截了当地表明了关于人民的思想：他们是主宰未来的人。

《复活》也是托尔斯泰在小说题材上的创新。较之此前的创作，显而易见，小说表现出了对社会环境更为强烈的干预(政府机关运转的机制、农村中的社会经济关系)。叙述中典型环境描写方面的重要作用也得到了极大加强，其作用丝毫不逊于情节、事件方面的功能。作品中对主要和次要人物之间的区分加以了淡化，契诃夫认为"最为枯燥乏味的是书中所讲的聂赫留朵夫对待卡秋莎的内容，而最让人感到有趣的是书中有关公爵、将军、姑妈、农夫、囚犯以及驿站长的叙述部分"。这一对比(亦为以后的某些批评性著作指出)就其本身而言具有一定的道理。个人生活方面的冲突被放置到小说"整体"的问题框架之中，同样有着社会性方面的考虑，说到底，这种处理包含着人类社会不可调和性这样一个总的命题思想。同时，就契诃夫的话本身来说，它虽然不明确，但隐含地指出了作品艺术类型特点及其结构上的自由松散性。小说中，陪衬人物(和环境)所负载的思想功能一点也不比重大布局中的人物为少。就结构和内容而言，《复活》属于"社会学"小说体裁，这种小说在西方和俄罗斯于十九世纪后三十余年间得到了发展。同时，从根本上说，《复活》又与该体裁常见的写实主义的变体不同，这种变体有个根本的特征，就是对文艺的理解带着一种"无知"无畏的激情。

《复活》一面世，便被看作世界文坛的重大事件，出版当年便被翻译成数种语言(据《田地》[①]杂志所载)。从事文学交流的研究者 A. Л. 格里戈里耶夫证实，"在境外，托尔斯泰的任何一部作品都没有像《复活》那样受到人们的欢迎"。在不同时期，乔治·威尔斯、茨威格、普鲁斯、奥热什科娃、伐佐夫等文学名家均对《复活》予以了高度评价。虽然他们的评价也不尽一致，

① 《田地》为俄国文艺和科普周刊，1870—1918年在彼得堡出版。《复活》最早即刊登在这家杂志上。——译注

但从中可以感受到托尔斯泰创作方法与其同时代的西方文学有着本质上的不同，这从其作品中所表现出来的极度紧张的社会道德探索和艺术方法上的创新可以看出。

同《复活》一道，标志作家创作新阶段的尚有其写于1900年的剧本《活尸》。在这部规模相对较小的作品中，对社会体制批判的锋芒同样尖锐无比。戏剧所呈现的家庭冲突中，普罗塔索夫的对立面，一般而言，都是可受尊重的人，这是这部作品的一个特点。但作品更为重要的一个特点在于，这一状况对于戏剧的情节归根结底没有什么实质性的作用。丽莎·普罗塔索娃和卡列宁，这两个在各方面都正派、诚实的人，在个人生活上，却被他们自身所处的"糟糕"的社会环境染污了。普罗塔索夫无法与他们相处首先是因为，他对自己生活圈子其他任何方面都难以容忍。剧作开头在家庭环境内展开的冲突，获得了广泛的意义，就像在《复活》中一样，以主人公与专制体制的直接对抗而告结束。

从那时起，这种情形成为托尔斯泰创作中的基本基调。在《活尸》中展现在我们面前的冲突，可以说，是无法调和的非英雄式的("……我不是英雄"——费佳·普罗塔索夫说)，这是毫无异议的。不过在另外一些作品中，作家恰恰描写了对敌对势力的英雄式反抗。据《复活》中聂赫留朵夫的"观察"(与作家的观察完全一致)，"为反抗政府而被判刑的各种政治犯——社会主义者和罢工工人"，他们是社会的"优秀"分子。尽管作家对待他们的态度较复杂，但在其随后的作品(譬如《为什么?》、《神意和人意》、《世上无罪人》)中便出现了这类人物。托尔斯泰在赞赏其自我牺牲精神、高尚的道德情操和他们对人民福祉的信念矢志不移的同时，并不接受他们所选择的革命暴力的道路。

在这一意义上更具说服力的是托尔斯泰的另一个人物哈吉·穆拉特，他是作家同名小说(1896—1904)中的主人公，这部小说反映了北高加索山民反抗沙俄统治(1817—1864年的高加索战争)的事件。主人公在与敌人战斗中意识到了自己的崇高使命，小说对这种个性流露出了褒扬的语气，这种情况在非暴力宣扬者身上是不多见的。要知道，在革命者身上使作家深有好感的是他们功绩之中的道德魅力，而这恰是"高加索"小说主人公所没有的。不过，他性格中没有奸猾和自私的一面，这归因于生命的"精神与活力"，以及大自然的不可毁灭性和与敌方进行殊死决斗的强大意志等。在哈吉·穆拉特的形象身上，和托尔斯泰笔下革命者一样，都是具体历史内容与全人类的命运交织在一起。作家接受不了自己笔下这些人物活动的方式，不论这种方式是现实中的还是历史中的，但他对他们共同的立场怀着崇高的敬意。这一立场与托尔斯泰晚年一度热衷的人类理想有相一致的

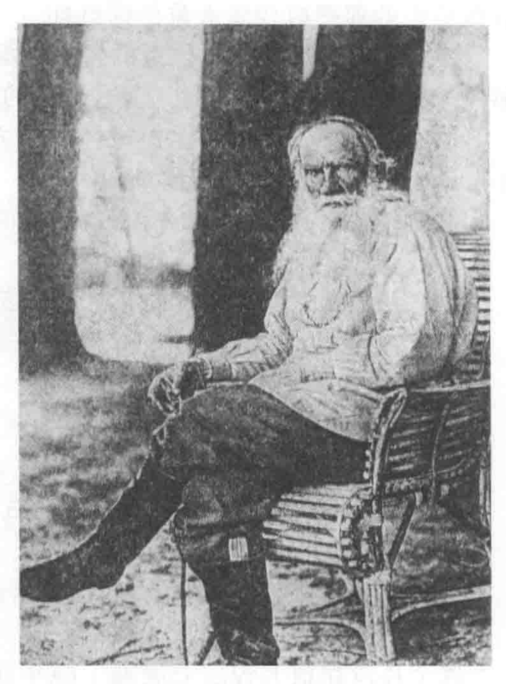
地方。"就应如此，就应如此"——即如这部小说开篇所提及的牛蒡的故事中所说的那样（据1896年手稿）。

1902年，托尔斯泰在日记中写下了"受制于环境的人"的思考："如果从外部观察，我们在依赖于环境的运动中看不到生命的主要运动。"在狭义上，这句话与作家本人的哲学学说相关。但在广义上（个性的激情，对人的命运取决于环境的决定论的否定），托尔斯泰的思想在很大程度上符合当时"年轻的"俄罗斯现实主义的共同追求。对于托尔斯泰早年"民间小说"中那种逆来顺受、基督教式的顺从、忍受一切的"圣徒"般的人物类型，人们一点也不陌生，这类人物现在又出现于作家的笔下（《破罐子阿廖沙》、《瓦西里神父》、《科尔尼·瓦西里耶夫》）。不过他们在思想上都是有所羁绊的。大部分情况下，这些日常生活中的人物，都是与历史环境相脱离的。与此同时，在这样的环境中，主要在托尔斯泰创作的后期，发挥作用的首先是英雄主义的个性。

27· 周围世界中人的活动能力、意志的爆发力等这类作用得到了极大的提升，这种变化也相应地反映在作家的全部文艺创作当中。《复活》是托尔斯泰创作的最后一部长篇巨制。同时，托翁创作思想中的史诗风格本身也被保留了下来。在《哈吉·穆拉特》中，小说在整个时代历史的背景下，铺展开暴风骤雨式的、充满丰功伟绩的个人遭际的讲述。复杂、多方位的叙述由有关国家、哲学和历史的思想（权力、人民和个性三者之间的关系）这个统一的思路组织起来。但这一真正的史诗性的构思（首度出现在托尔斯泰笔下）熔铸在规模不大的中篇之内，取得了惊人的艺术概括力的效果。"紧凑型"的史诗在托尔斯泰笔下出现，以及契诃夫在"形制短小"小说——在不大的篇幅内几乎融入了长篇小说的容量——方面的革新，这两种探索方向对二十世纪俄罗斯文学进程有着极大的指导意义。实质上，他们各自在现实主义艺术当中对加强艺术的浓缩性和情节变化的创新探索上，可谓殊途同归。

整体上，此类情节上的跌宕多姿是托尔斯泰后期创作在风格类型上所体现出的特征。在这一时期作品之中，常常在紧张而又富于戏剧性的、冲突尖锐的情节场景中传达人的外在遭际，有时重要性不亚于其内在的心路历程（在《哈吉·穆拉特》、《费多尔·库兹米奇长老的遗言》等作品中）。作品中浓厚的心理刻画风貌一如既往没有改变，不过这一风貌的特征发生了变化。托尔斯泰笔下主人公的心理活动（比如在中篇小说《假息票》中）深沉同时又变动不居。也就是说，这些心理活动不会在反应的层面上搁置很久，而是从其一出现便试图付诸行动。在精神生活的面貌上外在活动与心理活动尽可能地彼此靠拢起来。

心理变化突如其来，精神面貌焕然一新，这种创作基调在托尔斯泰笔下非常典型。在这方面，前述小说《假息票》(1880 年底至 1904 年)便饶有兴味。人们的内心充满着善与恶的斗争，最后这种斗争偏偏以基督教真理占上风的方式而告终——这是这部小说的主题。不过，在这种情况下，就像灵光乍现般，主人公的精神重生常常发生在不经意间。这一点他们颇与福音书中的变容显灵近似。虽则如此，对自己时代鲜活的感受归根结底要比形而上的结局重要得多。小说在对经历突如其来的内心变化(撇开出现于这样那样形象身上的“具体”内容)的性格刻画所运用的手法和谋篇布局上，把前所未有的、急骤变奏的历史时间的形象与急剧发展的情节以及“如电影放映”般转换的场景熔铸在了一起。



列夫·托尔斯泰 照片 1908 年

小说《假息票》所体现出来的鲜明倾向反映了托尔斯泰后期全部创作的特色。举例来说，在短篇小说《舞会之后》中，不经意间发生的那么一件事情，使得一个人的生活发生了改变，变化较之作家此前的作品，更为彻底和迅速。这种基调(“我的整个生活在一个夜晚，或者不如说，在一个早晨，就起了变化”——主人公说)，最为清楚不过地表明了创作手法的思想功能。这是对那种能够一下子放弃社会阶层的羁绊和社会环境桎梏的人的认识，反映了社会现实中守旧因素(“环境坑害人”)和爆发性因素之间的对立。

二十世纪的高歌猛进在许多艺术家看来是一种让人惊惶不安的征兆，它以挣脱了约束的自发势力开始一统天下为标志。不过托尔斯泰看到的完全是另外一种特征。已经高龄的托尔斯泰在世纪之交完全为时代吐故纳新的景象所吸引(与对宗法制下的“沉寂”加以美化的论调大相径庭)，尽管他也深刻地感受到了时代让人悲观的一面。生活“变化万千，时光瞬息流转，而内心简直就像经历着大风暴”(与托尔斯泰的交谈者在 1908 年写下的话)，当下这种生活的日新月异让托尔斯泰看到，在现存事物的激发下，人的自由焕发出了勃勃生机。就在这一现存事物当中，存在着出现于作家最

·28

后作品中的那些时代新形象的深刻性。

在托尔斯泰后期艺术体系的各个层面上，直至“字里行间”，均可以看到那种无所不在的、生气勃勃且富有变化的因素。

这种情况不仅仅体现在描写性格的方法、叙述的体裁类型以及结构特征上，而且也体现在艺术话语的结构上。

下面便是摘自于《哈吉·穆拉特》中的一个片段：

> 布特勒带着连队随着哥萨克骑兵跑步进入村庄。村里一个人影子都没有。士兵奉命烧毁粮食、干草，甚至土屋。灼眼的浓雾弥漫全村，士兵们在浓雾中到处乱钻……军官们坐在离浓烟远一点的地方吃早餐和喝酒，司务长用木板端来好些蜂房的蜂蜜。没有听见车臣人的动静。午后过了一会儿，便命令撤退。各连队在村后排成纵队，布特勒担任后卫。队伍刚一开拔，车臣人就出现了，追踪着部队，用射击给他们送行。
>
> 当部队走到开阔的地方，山民落到后面了。①

这个片段在很大程度上展现了晚年托尔斯泰的创作手法，这种手法鲜明地再现了普希金小说中的那种风格。文本从描写——即以细节描写具体复现“实存”——的静止状态中超脱出来。总体的叙述节奏应当归功于言语体系本身。在一个接着一个快速递变的简短句子的交替中，所反映的生活之流的自然过程明显变快了。作品中出现了特别的——加速了的——艺术时间。在“客体”演化的时间上大大超过了稳定和静止的时间。

政论和小说两种领域彼此靠拢是托尔斯泰晚年小说创作艺术丰富多彩的另外一个源头。长篇小说《复活》开篇便充满了说教的语气。把抒情与政论交织在一起的引子（城市里春天的画面）中的思想随后在捭阖纵横的叙述中得到了贯彻。这一功能同样也在关于牛蒡的传说——《哈吉·穆拉特》的开头——中得到了演绎。《舞会之后》是关于人与自然相互关系之总主题的生动实例，这一主题同样被小说开头几段话概括出来。每一部作品都以独具特色的教谕性题词开头，这些题词指出了政论作品的任务在于直观地表达作者思想。在最后几年的作品中（1909—1910），作家对具有“间性”特点，即兼具文艺和政论两种风格的随笔略试了一下牛刀（《村中三日》、《沃土》、《与过路人的谈话》等等）。“突然浮现出一个想法，想在任何

---

① 此处译文据刘辽逸译《哈吉·穆拉特》。原文出自人民文学出版社《列夫·托尔斯泰文集》（第4卷），2000年4月版，第483—484页。——译注

形式之外进行写作：这种形式既非学术文章，也非文艺性的……”——托尔斯泰1909年1月12日在日记中如此写道。

晚年托尔斯泰创作风格上所获得的经验在这种情况下也相当具有代表性。新世纪之交政论性文字势不可挡地闯入了俄罗斯现实主义小说的领地。而且不仅仅如此。与托尔斯泰（众所周知，在那些年作家曾不止一次表示，“耻于”写作，尤其是发表“艺术作品”）相仿，比他年轻的同时代人——诸如柯罗连科、魏列萨耶夫等人——有时把小说创作和自己对政论作品的偏爱对立起来，同时对小说创作的作用表示怀疑。归根结蒂，这并不是对艺术的抛弃，而是强烈地表明了需要赋予艺术以更多的社会影响力。

在托尔斯泰的哲学和政论文章中，作家思想上的弱点被更为教条地表达了出来。不过，这也并没有削弱其思想中所流露出的义愤填膺、情不自禁的热血沸腾之类的强烈情感。在二十世纪初创作的《当代奴隶制度》、《致劳动人民》、《好好想一想吧！》、《世纪末》、《我无法沉默！》以及其他一系列文章中，一方面，对统治阶级的政治、意识形态、道德以及所有其设立的剥削劳动人民的制度的人道主义反抗达到了空前的力度；另一方面，对革命（就其客观的含义而言）的否定被用于为宣传“不抵抗”服务。这当中有一种基本的矛盾。不过，这一传道出现了变化的征兆。晚年的托尔斯泰没有让内省的因素在自己的观念里占上风。他越来越不满足于自己仅仅在私人生活、个人行为和内心完善方面取得的精神上的功绩。鉴于此，他常常追求最大化效果：诉诸对政治体制的公开对抗（尽管没有采用暴力的方式），诉诸英雄主义式的不抵抗。

因此，接受他的艺术作品，同时完全摒弃他的学说——如此绝对地割裂托尔斯泰后期活动的方面是有失公允的。集语言艺术家和哲学政论作品的作者于一身，这两方面的原因使得国内外对托尔斯泰的爱戴被牢牢地确立下来。托尔斯泰的哲学政论创作有时甚至引起人们更多的关注。举例来说，这种情形就曾出现在世纪之交一些西部和南部斯拉夫国家——捷克、波兰、保加利亚——的文学社会运动中。西方以矛盾的态度看待托尔斯泰的学说。它被保守的思想引用，然而，更多的时候则是，这一学说成为了激烈的社会反抗的支柱。众所周知，对托尔斯泰所教导的英雄式不抵抗的接受成为了甘地领导的印度民族解放运动纲领的基础。

托尔斯泰的宗教哲学小说同样也是进行艰苦精神斗争的大舞台。

2. 契诃夫

前后有十多年时间，安东·巴甫洛维奇·契诃夫（1860—1904）的生活

与创作与列夫·托尔斯泰、高尔基同处在一个时期。此时适逢世纪之交，是一个极端复杂的社会历史阶段。在国家内部，各种尖锐的矛盾交织在一起：濒临崩溃的农奴制在做垂死挣扎，从中萌生的资本主义发展迅猛，而沙皇专制仍对资产阶级和地主制度抱残守缺，其白色恐怖甚嚣尘上。

这一时期，俄罗斯山雨欲来的革命形势的特点，由此可以略见一斑。业已成熟了的资产阶级革命，号召消灭封建地主制的残余。农民问题作为资产阶级革命的基本问题，与风起云涌声讨专制制度恣意妄为、专横暴虐的民主运动结合在了一起。与此同时，在列宁领导的布尔什维克政党指导下，无产阶级革命运动也在发展壮大。

在托尔斯泰、契诃夫和高尔基的笔下，对俄罗斯革命运动中这三种巨大的浪潮有着各具特色的反映。

第一次俄国革命酝酿阶段，俄国民众渴望民主的普遍社会情绪在契诃夫的创作中也得到了体现。

在俄罗斯的南部城市塔甘罗格一个小商人家庭（在并不久远的过去，是农奴家庭）中，契诃夫度过了自己的童年和中学生活。1876年，父亲破产，为了逃避债务来到莫斯科。1879年中学毕业以后，契诃夫也来到莫斯科，在这里他上了莫斯科大学医学系。不久，他便开始为幽默杂志和报纸撰稿，担负起家庭生计的重担。

这种工作是按照编辑们的要求进行的：题目是给定的，要求在一定期限内完成，并且局限于老套的形式和体裁。

在那时看来，契诃夫和他的同事们只不过是小报记者，他们的劳动与作家的创作毫无共同之处。

从表面上看，契诃夫早年的作品似乎完全可以归之于传统的体裁（微型短剧、笑话、小品、讽刺、为图画所题配的文字，以及内容诙谐逗趣的告示等等），这些体裁在那种无足轻重的报章上曾风靡一时。这些文字表达得尚显稚拙，偶尔也能勾起人们的好奇心。这便是为什么对很多在八十年代之初写成的文字，契诃夫后来予以苛评，认为它们并无可取之处。不过，在那些年，年轻的作家已经成功地写出了一些真正的、可以归之于俄罗斯和世界文学经典的杰作（《胜利者的胜利》、《一个小职员的死》、《胖子和瘦子》、《外科手术》、《变色龙》等）。

契诃夫幽默小说的中心形象大多是小人物，是自普希金的《驿站长》以来为俄罗斯文学所熟知的小人物形象。只不过此时契诃夫笔下的小人物不仅仅是不公正的牺牲品，对于有赖于他的人，他本人俨然也成为了一个严酷的暴君。

所有这些短篇汇集起来共同描绘出了一幅惊人的众生图。态度、感觉

和情感，这些因社会等级、金钱和官职的不同而表现有别的因素，就是这幅众生图的基础。

契诃夫更在陀思妥耶夫斯基以及其他一些作家之后，赋予了这些小人物形象以更多的内涵。他把这一形象与猖獗盛行、令人窒息的鄙俗世界结合在了一起，受到自由派和民粹派的批评，因为这种手法与俄罗斯文学的民主准则并无多大关系，而且小说的风格也让俄罗斯文学感到气愤。作家讲述了令人可怖的现象，但在这一过程中，辛辣的讥讽和无情的嘲弄在作家那里并没有任何踪迹。契诃夫总是笑容可掬，而这常常被看作是作家对社会和道德冷漠旁观的表现。

·30

后来可以清楚看到，事实并非如此。契诃夫通过丰富的想象展现了奴性和专横之间的血缘关系，以及这些被扭曲了的人性是如何荒唐地纠结在一起的。画面获得了可笑的效果，不过，也正是在这里显豁无遗地显示出了契诃夫创作的民主性和人道主义特征。他的笑是心智健全、生性乐观的表现。这种笑表明，作家笔下所描绘的沉痼陋习是违反人的本性的，是了无生气的，因而是滑稽可笑的。

契诃夫日渐锤炼出了自己的写作技艺。八十年代中期，在他的短篇小说中作者的叙述越来越少，变得像剧本里的场景说明。这当中的效果直接来自于喜剧情节。出其不意的结尾，这点始终未变，并且结尾往往揭示出所描绘的痼习的滑稽实质。譬如，在小说《胜利者的胜利》中，趾高气扬的官员对自己过去颐指气使的上司和他的儿子的挖苦达到了顶点，小说结尾有一句话，道出了不得不跟着自己年迈的父亲围着桌子跑并且学公鸡叫的那位年轻人的感受："我一边跑一边想：'我会做上助理文书的！'"

契诃夫早年作品中鲜明的艺术表现力在某种程度上与漫画的强烈感染力相类似。漫画仅仅对那些在作家构思中最为重要的人物之精神和面貌特征做出有意的强调和凸显。根据这一原则便出现了小说的题名和主人公的姓氏（《胖子和瘦子》、《变色龙》、《普里希别夫中士》、切尔维亚科夫——小说《一个小职员的死》的主人公，等等）。

与此同时，契诃夫笔下滑稽的主人公，那些被偶像崇拜禁锢了头脑、奴才味十足的人，也无法完全摆脱掉人的正常感情。如此一来，就出现了这种感情的两面性。其中，小说《胖子和瘦子》就是建构在这一情节之上。在这篇小说中，彼此官阶不对等所带来的内心碰撞使得昔日好友的相逢一下子变了味。

尚在八十年代之初，契诃夫曾以其他笔调写了不少作品，语气伤感地讲述人的命运乖蹇多舛（《绿沙滩》、《一件糟糕的事》、《迟迟未开的花》、《贼》、《每年一次》等）。但无论就形式还是就内容而言，它们均显得有些单薄。

在八十年代中期到来之际，小说中的画面得到了彻底的改变。这一时期，契诃夫小说中独具匠心的抒情风格已见雏形。

如果说契诃夫此前在幽默诙谐的短章中表现了笔下人物啼笑皆非地沦落为一个精神空虚的货色，那么现在则相反，他试图在忧郁、停滞不变的个性中窥见其复杂的精神生活特征。比方说，克服了内心局促的车夫约纳·波塔波夫，想和乘坐马车的人谈谈他的伤心事，结果没有一个人愿意去听，他只好一股脑儿说给自己的马听（《苦恼》）。这里的结尾，就如他以幽默见长的小说一样，都是出乎意料的。它充满了抒情性，引起读者对这个丧子之人的痛苦、对人的孤苦无依、人的冷酷无情以及其他等等深入的思考。《猎手》、《哀伤》、《安灵祭》、《巫婆》、《安纽达》等作品展现了复杂的戏剧性冲突。契诃夫通过描绘最简单不过的生活小事，娴熟地揭示了其隐在的悲剧，比如猎手与自己离弃的妻子在野外相逢的一幕（《猎手》）；他也善于在传统的幽默场景中看到被掩盖的痛苦，而在好似博得了我们同情的冲突中看到那只不过是一场闹剧（《歌女》）。

在此类作品中，契诃夫在展现主人公内心世界的同时，更常常指出他们对自我以及一切习以为常的生活方式的不满。这种基调特别清晰地回荡在那些有关内心焦灼不安的人、怪人、背弃所处阶层的人以及空想者的小说之中。这些人的内心深处怀揣着民间自古相沿的对自由生活的希冀（《猎手》、《艺术》、《梦想》、《幸福》等）。生活中是个酒鬼的旋工拉着自己生病的老太婆到医院去，他们已经在一起生活了四十年，可她却在途中去世了。这个旋工平生第一次想到这一辈子过得那么荒唐。“事与愿违，恰恰在他觉得他怜惜老太婆，缺了她就没法生活，觉得他在她面前有很多不是的时候，她偏偏死了……‘再从头生活一次就好了……’旋工想道”[①]（《哀伤》）。还有老牧人和管事在草原上见面的一幕。草原上清晨的风光，羊群和两个人，他们谈论着草原上的山岗下埋藏着财宝的事儿。他们二人怀念失落在某处的幸福，但小说之所以以这样的方式叙述，真正意图在于忧心他们毫无保障的生活。“‘年轻人’，牧人说，‘幸福本来很多，多极了，给全区的人分也分不完，可就是没有一个人看得见！’”（《幸福》）

31·

契诃夫的新作极大地引起了文学界对他的关注，对于他杰出才能的评论开始频频见诸批评家的笔下。契诃夫得到真正的承认是在1888年，这一年他因为作品集《在黄昏》（1887）而被授予科学院普希金奖。之前重要

---

① 此处译文据汝龙译《契诃夫小说全集》（上海译文出版社，2000年版）。下文契诃夫小说的中译均取自该译本，不再另行注出。——译注

的文学杂志《北方通报》[1]刊载了契诃夫的小说《草原》(1888)，这是契诃夫首度在这家杂志发表作品，对此契诃夫也已期待了很久。

小说在现实生活的(小男孩叶戈鲁什卡的旅行)和诗情画意的两个层面上展开。在抽象诗意的层面，草原与祖国的形象融为一体，草原上的一切变幻无常。契诃夫笔下所描绘的人的命运同样也变化莫测，马车夫的劳动沉重且单调，叶戈鲁什卡打量着他，在想："做个农民，多么枯燥，多么不舒服呀！"与此同时，草原上宽阔的道路引起他对传说中的勇士的幻想……要是真有这些人的话该多好！现实中，草原上疾驶的是商人库兹米乔夫寒酸的马车，而当他们遇到了在广袤草原上人人尽知的大人物商人瓦尔拉莫夫时，发现眼前却是一个与想象差距遥远、其貌不扬的人，他的那张脸，就像库兹米乔夫的一样，有着一副正正经经的冷淡表情。



安东·巴甫洛维奇·契诃夫 照片 约1900年

· 32

这部充满诗意的小说，不仅仅反映了作家对笔下各式人物的思考，同时也是其对人民、祖国风雨沧桑及其现实成因的思考。这里所指的是，在谈到专心于自己生意的库兹米乔夫和瓦尔拉莫夫时，从旅店主人轻狂的弟弟索罗蒙的嘴里直接吐露出来的叛逆思想。后者一针见血地点明了生活的秩序，并要起来反对它。"'您看得出来'，他说，'我是奴才。我是哥哥的奴才，哥哥是客人们的奴才，客人们是瓦尔拉莫夫的奴才。要是我有一千万卢布，瓦尔拉莫夫就会做我的奴才'。"此处他表示，他不要钱，不要土地，不要羊，也不要人家怕他，在他面前脱帽子。"'也就是说'，他总结说，'我比

---

① 《北方通报》为俄国文艺、学术和政治性月刊，1885—1898年在彼得堡出版。——译注

您那个瓦尔拉莫夫聪明得多，也更像一个人！’”

虽然同时代人对《草原》并没有深入理解，但他们给予其高度评价。小说富有诗意的语言让读者着迷，不过能够洞察其形象体系之深邃思想的人却不多。此时的作者本人日益关注当代众多迫切的社会问题，这些问题在小说中仅仅得到过抽象的诗意反映。从八十年代末起，作家经历了一段创作上紧张探索的时期，此间，他完成了一次去萨哈林岛[①]的勇敢远足(1890)，这次旅行出乎身边所有人意料。他深信，这个苦役犯人被流放的岛屿是个“‘难以承受的痛苦’之地，能够去这个地方的也只有自由人和被限制自由的人了”。契诃夫到那里去，是为更好地了解人民的生活，因为他相信，在萨哈林，人们“过去曾对危险、责任重大的任务做出过决断，现在也在拿着主意”。

八十年代末所进行的探索有许多东西最终体现在了契诃夫的创作中。作家一度认为，如果他写不出长篇巨制，就确立不了其在文学中的真正地位。差不多有三年的时间，作家从事长篇创作，但最终还是放弃了自己的这一想法。现在他不再怀疑，形制简短、长于在不大的篇幅中纳入事实上相当于长篇小说的容量，才是他创作的天分所在。中篇小说《命名日》(1888)，是作家用来和列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》相比照的一部作品，它非常鲜明地展示了契诃夫的这一天才特征。

对八十年代政治上极端反动时期的尖锐社会问题的关注也使得契诃夫去面对一系列复杂的新问题。他愈来愈紧张地投入到寻找解决这些问题出路的思考上，努力让自己的观点系统起来。这一时期，他的叙事艺术得到了进一步的完善。“我在学着”，他在1888年说，“写下‘评判’并且尽量不用口头语……要让我的手学会在叙述中自如地传达思想”。

在那一时期的小说中，《没意思的故事》(1889)这部作品有着相当重要的意义。这部小说探讨了浑浑噩噩的存在这样一个问题。著名教授尼古拉·斯捷潘诺维奇在行将就木之际突然明白过来，在他的家里毫无察觉地弥漫着一层濒于绝望的鄙俗。而且，他也没有关照好自己已故朋友的女儿卡嘉的精神成长，她内心正经受着难以化解的痛苦，在寻找然而无法找到诸如生活的意义何在、如何活下去这样一些问题的答案。尼古拉·斯捷潘诺维奇不得不承认，他对这样的问题也回答不了。

同时代人注意到了《没意思的故事》与列夫·托尔斯泰的短篇《伊万·伊里奇之死》之间的内在联系，后者的主人公在自己临死之际觉悟到，生活

① 即库页岛。——译注

中的谎言就像一堵密实的墙一样包围着他。不过，契诃夫以自己的方式去表现类似的情形。与伊万·伊里奇不一样，契诃夫笔下的尼古拉·斯捷潘诺维奇似乎无可指摘地度过了自己的一生：勤勉地献身于科学，不用说，也服务了民众；他为人善良，对待亲人和朋友平易随和。但有一次，他总结出，在他的善良背后隐藏着一种冷漠，而冷漠，"他现在认为，'是灵魂的麻痹，提早的死亡'"。他因而得出结论，在他貌似那样丰富的精神生活中缺乏最根本的，"叫做中心思想或者活人之神的那种东西"。托尔斯泰笔下的伊万·伊里奇一意识到自己在亲人面前的罪过，便变得善良起来，不再恐惧死亡。他精神上的病痛痊愈了。尼古拉·斯捷潘诺维奇内心中的冲突，就如卡嘉的一样，要深刻得多。他们的觉醒和意识到自己这一代人思想上的平庸，并不预示着会得到精神的安慰。相反，这种认识成为了对人存在的崇高意义进行长期艰难探索的前提。

在形式上，《没意思的故事》是通过一个回想过往的人充满伤感地忏悔这样一种方式写成的。教授那没有羁绊、无拘无束地流泄的思想以及看起来不经意的日常情节和场景的变换，实际上都是为合乎情理地揭示主人公复杂的内心冲突服务的。在这种情况下，契诃夫于笔下描绘了有思想的人在毫无精神出路的艰难时代了无头绪的庸碌生活，他善于在浑浑噩噩的存在中揭示最为严肃的、全人类的悲剧。这一艺术概括力赋予了《没意思的故事》永恒的意义。

十九世纪九十年代后半期是契诃夫成长为戏剧家的一段时期。　·33

还是中学生时，契诃夫就写出了一部大型戏剧，在他生前既没有出版，也没有被搬上舞台，我们所看到的是没有标题的手稿。在这部尚显稚嫩、冗长拖沓的剧作中，作者已经提出了一些问题，勾勒出了一些戏剧冲突和特征，契诃夫在有生之年常常回过头去对之进行完善加工。现在这一剧本常以缩微版的形式出现，被称之为《普拉东诺夫》，在世界多个国家的舞台上重获新生。按照青年契诃夫的构思，普拉东诺夫是当代哈姆雷特精神极富个性的化身，这种精神出现于思想危机的时代，并且导致了"多余人"这一十九世纪四五十年代传统俄罗斯文学形象的破产。

《伊万诺夫》作为契诃夫第一部搬上舞台的大型剧本，便对上述题材进行了深入加工。自1887年至1889年，契诃夫从事这一剧本的写作。这一剧本自然而然地融入了契诃夫在九十年代末所关注的一些新问题，并且对小说《没意思的故事》以及那些年其他一系列有着类似话题的作品做了补充。

十九世纪九十年代期间，契诃夫也创作了几部"小型"戏剧（轻喜剧和小舞台剧）：《在大路上》（1884）、《熊》（1888）、《婚礼》（1889）等。通常，这些

剧本往往得之于契诃夫对自己小说进行舞台加工的基础之上。在那时它们之中的大多数获得了极大的成功。

九十年代末,契诃夫与托尔斯泰的接近性质颇为复杂。首先,契诃夫对伟大艺术家满怀景仰,敬佩其大无畏的公民情怀,及其对谎言、伪善和盛行的不公正风气的无情揭露。契诃夫一生一直保持着对托尔斯泰的这种感情。在那些年,年轻的作家借鉴了托尔斯泰的创作艺术,发掘了他的写作题材(《好人》、《哥萨克》、《相遇》等)。然而在托尔斯泰宣扬福音书这一点上,契诃夫持反对态度,同时,也反对他的禁欲主义和不以暴力抗恶的学说。然而,作为对到处充斥的恶和不公的反拨,托尔斯泰关于博爱的理念是唯一可能的选择,对此契诃夫一度热衷不已。不管怎样,托尔斯泰的这一思想对契诃夫那些年的许多作品都有影响,这在其第二部大型戏剧《林妖》(1880)中体现得最为明显。不过在写完这部作品之后不久,契诃夫便开始摆脱托尔斯泰哲学的影响。《林妖》上演完,契诃夫本人认为剧本写得不成功,拒绝出版,直到九十年代中期这一剧本在经过了脱胎换骨地修改之后才以新的题名重新面世(《万尼亚舅舅》,1896 年)。为了避免陷入道德劝谕的教条,也为了更深入地了解人民的生活,在这两种因素的促使下,契诃夫踏上了萨哈林之旅。

这次旅行对作家的健康来说是致命的。沉重的体力考验加快了结核病的滋长,自此之后这一病情变得更加明显,最终导致作家在四十四岁时英年早逝。不过,对作家的创作活动来说,这次旅行成果颇丰。苦役犯人流放之岛不仅为契诃夫提供了《萨哈林岛》一书的材料,而且也提供了九十年代短篇中的一系列情节。这次旅行,就像作家所期望的那样,起着思想定位的作用:由萨哈林之行所得的观感生发出来的宗教道德观显而易见多多少少地出现在契诃夫以后的创作中,其中包括小说《在峡谷中》。但作家思想观念实质性的转变却是这次旅行最主要的结果。

返回莫斯科后,契诃夫坦承,列夫·托尔斯泰的《克莱采奏鸣曲》问世是其旅行之前个人生活中的一件大事,现在他觉得这部作品"已是明日黄花,有些荒唐"。关于不久前引起他极大兴趣的托尔斯泰的博爱思想,他此时写道:"醉醺醺的、淫纵不检的丈夫爱自己的妻子和儿女,这种爱有什么意义呢?报纸上常常说,我们爱自己伟大的祖国,但这种爱又表现在哪里呢?"

社会不公的问题是契诃夫笔下历久弥新的话题。作家涉及那些被剥夺幸福权的穷困潦倒之人的生活时便谈到这一话题;小说《草原》中,生活不光对赶马车的农夫,而且对祖国的象征形象草原来说也是不公的;还有,充满爱心的人(《命名日》、《林妖》)彼此冷漠相待从而导致了何等沉痛的结

局，同样也涉及不公平的问题。现在，作家又返回到这一话题上来，在新的阶段和更高的层面上对之进行全新的关注。契诃夫九十年代的创作不仅仅反映了践踏公平的具体社会历史形式，而且揭示了其根源，挖掘其根本的原因。为此，作家深入地考察了生活，对那些年社会思想的日常思维模式予以了高度清醒的重估。这当中，对自由派、保守派、自由民粹派和托尔斯泰的判断进行重估的唯一标准即是生活的真实。并且他也努力去展现这一生活的真实。 ·34

契诃夫所描述的现实画面，无情地打碎了所有不切实际的认识。在中篇小说《我的一生》(1896)中，生活中一帆风顺的医生布拉戈沃在与主人公米赛尔·波洛兹涅夫的谈话中，对发生在他们眼皮下的对公平的肆意践踏避而不谈，反而要求思考伟大的未来，思考为人类所期待的伟大未知，并且相信，剩下的一切自会安排停当。米赛尔就此指出："农奴制度没有了，可是资本主义在成长。在解放思潮的全盛时期，也跟在拔都时代一样，多数人供少数人吃穿并且保护他们，而多数人本身却挨饿受冻，没人保护。这样的社会秩序能跟任何思潮和潮流融洽相处，因为奴役的艺术也随之逐渐培植起来"。小说中，米赛尔放弃了自己的贵族地位，选择了工匠的生活。这部以其忏悔的形式写成的小说，以强烈的艺术魅力，令人信服地展现了人们奴性的一面。这种奴性是建立在令人发指地践踏公平的基础之上的。

在契诃夫的杰作《第六病室》中，艺术冲突的结局显现出了骇然惊人的力量。正是残酷的生活真实在这里给复杂、抽象的形而上的争论做出了一个了断。发生在拉京——这位信奉安分守己哲学的医生——身上的无法容忍的不公，使他的信仰破灭了。对多年来他不愿意看到的、受到独善其身思想强化的现实，他在亲身体验到了医院里的秩序之后，终于明白了它的可怕。学究气十足的拉京第一次在自己的生命中尝到了血的教训，他临死之际的想法成为了小说所展开的深刻对话的总结。现在，不光是理智，而且还有为令人发指的不公所唤醒的所有情感让读者对拉京和格罗莫夫之间辩论的结果感同身受。

契诃夫十九世纪末二十世纪初的作品为我们展现了俄罗斯城市和乡村生活的广阔画面。在沙皇俄国，农民生活的穷困潦倒难以想象。契诃夫在《我的一生》、《农民》、《新别墅》、《在峡谷里》等作品中对此作了描绘。然而，就如作家笔下令人信服地给我们展示的那样，手艺人、店员、教师和工人等这些人的生活也好不到哪儿去(《三年》、《我的一生》、《洛希尔的提琴》、《公差》、《出诊》等)。习以为常的生活以及这一生活方式之下人的命运的问题仍然是契诃夫作品的主要内容。作家向我们揭示出的违反人性的

现象，并不仅仅只是在明目张胆的暴力和无法无天的情况下存在，他使我们相信，即便是人们生存在完全毫不抗争的情况下(《语文教师》、《约内奇》、《醋栗》、《女人的王国》等)，淫威仍然阴魂不散。

教师尼基京在生活上一帆风顺(《语文教师》)。日子过得宽绰，其乐融融，让人陶醉，还有新婚幸福——也就是说，所有那些在文学作品中(包括列夫·托尔斯泰的作品)所描写的、被通常认为是正常的、幸福的生活，这里都具备。在这样一种气氛下，小说的第一部分煞了尾，这一部分写于1889年，其时作家正热衷于托尔斯泰的学说。主人公为快乐和幸福的感觉所包围。在讲述主人公多么的幸福，他的生活安排得多么美好、富有诗意的声调中，小说第二部分开场了(1894)。但接下来充分显示出契诃夫对生活耳目一新的阐释。按照高尔基的话来说，“他也应该摸索到留有悬念的写作技巧了，庸俗的霉菌甚至出现在一眼就能看得出来的地方，看起来好像一切都被安排得恰到好处，甚至光彩夺目……”主人公对事物的看法似乎有了不同，先前让他乐而忘忧的生活，现在使他觉得可怕，被看作是无法忍受的庸俗表现。在小说结尾，主人公在其日记里写下：“再也没有比庸俗更可怕、更使人屈辱、更使人愁闷的东西了。我得从这儿逃掉，我今天就得逃，要不然我就要发疯了！”

表现日常生活充满戏剧性的另外一幕出现在小说《女人的王国》中。安娜·阿基莫芙娜善良、单纯，是不可违拗的命运让她成为了一家大工厂的女主人。她为自己的地位感到苦恼，想关心工人，内心涌动的人之常情也使她想安排好自己的私生活。但所有这一切发自肺腑的美好愿望到头来全都没有实现，因为她为自己身边的一切所奴役，尽管这一切那么微不足道；同时，她也为自己作为大厂主的身份所奴役。

35·

小说《醋栗》为我们展现了多重辐辏下的一幕。作品重又把话题转到司空见惯、看似不动声色的故事。一个小官吏费了很大的力气，积攒了不多的钱，买下了一处别墅并在那里栽种了醋栗。然而，在契诃夫笔下，这位小官吏为强烈的欲望牢牢地攫住，到头来已完全没有了人的面貌和模样。在小说《约内奇》中，表面上看，医生年纪轻轻，有思想，对庸碌鄙俗的风气深恶痛绝，但他深深地陷入到自己有利可图的行医事务当中，不能自拔，到后来他自己也成为这种庸俗的体现者，慢慢地变成了没有人形、让人生厌的贪财者。

十九世纪，特别是其下半叶，是对根深蒂固的价值观进行重大重估的时代。对畸形的资本主义和贵族制度的批判成为了俄罗斯和世界文学最重要的内容。在对这一题材的发掘方面，契诃夫所做的贡献在于，他善于在看似一帆风顺的氛围中捕捉到其中的戏料。他能够触及现实生活的深处并在

习以为常的生活微观层面展现现行体制之下违反人之本性的惊人现象。

小说《在大车上》讲述了生活导致了两个孤零零的人——一个备受艰辛和贫困折磨的乡村女教师和一个因无所事事而沦为酒鬼的年轻地主——不可避免地走向死亡。对之沉思之余，契诃夫写道："生活却安排成这个样子，一方面让他独自一人住在大庄园里，另一方面让她独自一人住在偏僻的村子里，可是不知什么缘故，就连他和她互相亲近、彼此平等的想法都显得不可能，显得荒唐。实际上，全部生活的安排和人类关系的形成，已经到了不可理解的地步，只要你细细想想，就会感到可怕，心直往下沉。"因此，最后的结论从整体上看便是关于荒唐、与人势不两立的生活体制的。

《带小狗的女人》是另外一部享誉海内外的小说。海滨疗养地，古罗夫和安娜·谢尔盖耶芙娜偶然相遇，与她出乎意料地接近，这类情形在此前小说主人公那儿并不少见。不过，很快便发现，对于这个对生活和对自己在外面的偷情从不习于动脑子的有家室的男人来说，这次相逢原来成为了一次轰轰烈烈的爱的开端，这次爱情经历就像给了他第二次生命，让他对生活有了新的认识。古罗夫心生恐惧地意识到，一天天消逝的日子，真是无聊。这种日子充满了空谈、暴食、纵酒、赌牌，让人逃也逃不脱，"就像关在疯人院里或者监狱的强迫劳动队里似的"。而且，他之后还明白过来，在这种情况下，什么是最美好的，他应当把这种美好的东西时常小心地藏在自己的内心。同时，他也对他周围其他人的命运有了新的认识。

这也是契诃夫所有创作的最根本的特征：认识到生活体制的反常——这是他笔下的主人公们，特别是其中那些他明显地寄予同情的人之共同经历。这样，在契诃夫的创作中便出现了最广泛的民主阶层与盛行的社会关系之深层根柢相冲突的画面。

特别重要的是，在契诃夫的创作中，这一冲突从某种顿悟的模式中摆脱出来。比如说，托尔斯泰主义者或者民粹派分子与那些跟他们所持有的信念不相符合的东西之间的对立，算不上是冲突。契诃夫笔下的冲突来自于现实生活与全人类的牢固道德根柢的对立，后者所指的是诸如真理、公平、人的良心，换句话说，起码的健全理智。《套中人》这篇小说中一个人物呼喊道："自己看着别人做假，听着别人说假话……自己受到委屈和侮辱而隐忍不发，不敢公开声明站在正直自由的人一边，反而自己也弄虚作假，面带微笑，而这样做无非是为了混口饭吃，为了有一个温暖的小窝，为了做个不值钱的小官罢了，不行，再也不能照这样生活下去了！"尽管契诃夫笔下的俄罗斯生活时时反映着俄罗斯独一无二的社会历史特点，但其所提出的人类存在的问题让所有国家的人都觉得似曾相识、入情入理。

契诃夫的作品永葆生机的另外一个秘密，在于他处理那些笔下戏剧冲

突的独特的手段。作家从不寻求它们速战速决，这就是所谓的契诃夫作品的开放性结尾。小说行将接近尾声，作家笔下冲突的情势又与刚出现的、更为复杂的情势融合在一起，这在契诃夫小说中是常有的情形。在这种情况下，主人公的命运到底如何无法追踪到底。对于他们随后的命运只能借助猜度了。比如，在《带小狗的女人》的结尾，契诃夫如此讲到古罗夫和安娜·谢尔盖耶芙娜："'应该怎样做？应该怎样做呢？'他问，抱住头。'应该怎样做呢？'""似乎再过一忽儿，解答就可以找到，一种崭新的、美好的生活就要开始了，不过这两个人心里明白：距离结束还很远很远，那最复杂、最困难的道路现在才刚刚开始。"

36·

契诃夫开放性的结尾强调了冲突的深刻性和复杂性，这种冲突超越了笔下人物的个人命运。契诃夫没有把读者的注意力引向当下各种形形色色的问题，哪怕是众所关注的迫切问题（比如说，明天古罗夫和安娜·谢尔盖耶芙娜必须要解决的实际日常问题；而且甚至也没有引向与时代相关的问题，比如沙皇俄国婚姻法的缺陷）。他让我们思考的永远都是更为重要和更有意义的问题：在人们通向幸福的所有障碍都消除之后，当一切（"衣着、精神和思想"）确确实实将会变得美好的时候，随之而来的新生活的问题；以及何时人将会成为整个地球上的理性主人，并且在这个广阔的空间将有可能"展现出其自由精神本应具有的东西和特点"。在人类历史的发展过程中，这些基本思想越来越凸显出其现实性，它们的世界性历史意义也表现得越来越鲜明。

在契诃夫的笔下，外表看起来并不出众的普通人，所希望的仅仅是从自己无异于常人的自然不过的追求中得到满足，这样的追求与起码的公平、正派和良心毫不矛盾。然而，正是这些人，不管是古罗夫或者漆工"拐杖"[①]，还是《公差》中的侦讯官雷仁或者《在大车上》中的女教师，以及许许多多的其他人，他们均认识到，习以为常的生活体制与他们的追求和期望是背道而驰且势不两立的。

从城里和乡下对劳动人民厚颜无耻的奴役和惨无人道的压迫（《我的一生》、《农民》、《在峡谷里》）到甚嚣尘上、如影随形虎视眈眈地窥视着人的庸俗，契诃夫在无与伦比的广度上展现了各种各样的不公。契诃夫笔下的这种庸俗意味着得过且过、内心空虚和卑贱龌龊的存在，是一种蜷缩在狭隘的精神小天地里的自私的存在。

在小说《公差》中，侦讯官雷仁看到途中百姓艰苦的生活，突然认识到，

---

① "拐杖"是小说《在峡谷里》当中的人物叶利扎罗夫的外号。在这篇小说中，"拐杖"为木工，并非是漆工，此处作者或有误。——译注

"这些人顺从自己的命运,承受生活中最沉重最黑暗的一切,而我们却熟视无睹,这是多么可怕呀!一方面对这些熟视无睹,一方面又巴望自己在幸福满足的人们当中过一种光明而热闹的生活,不断地渴望这样的生活,这就无异于渴望新的自杀案,渴望那些被劳动和烦恼压倒的人或者那些软弱而被抛弃的人一个个地自杀……"

这些话可以看作契诃夫九十年代及世纪之初创作的一种基调。从此,契诃夫笔下的主人公震撼人心的声音缕缕不绝地在耳边回荡:"那种和平安静压得我不好受",《醋栗》中的伊万·伊万内奇说,"我不敢看人家的窗子,因为这时候再也没有比幸福的一家人团团围住桌子喝茶的光景更使我难受的了"。也就是说,在契诃夫主人公的周遭生活中成为一名幸福者是可耻的。还是那个伊万·伊万内奇,在他谈到他那位让人反感的弟弟,为终于在自己的庄园里收获到醋栗而幸福十足时,他大声疾呼:"我心想:实际上有多少满足而幸福的人啊!这是一种多么令人沮丧的势力!你们看一看这种生活吧:强者骄横而懒惰,弱者无知而且跟牲畜那样生活着,处处都是叫人没法相信的贫穷、拥挤、退化、酗酒、伪善、撒谎……可是偏偏所有的屋子里也好,街上也好,却一味的心平气和,安安静静……处处都安静而太平,提抗议的只是那些没声音的统计表:若干人发了疯,若干桶白酒喝光了,若干儿童死于营养不良……"

尚在九十年代初,契诃夫提出,要把客观性作为自己创作之基础的基础。场景小说把描写刻画浓缩到最低限度,同时又出色地体现了这一原则。自九十年代末起,契诃夫开始学着"写下感想",他的小说特点发生了实质性的变化。描写的功能得到了强化。但作家仍然信守着自己的原则。

现在作家的叙述首先是复现主人公的思想、情感和感受。在作家笔下,契诃夫让我们结识了那些对生活充满思考的人,信守人类普遍道德原则的人,或者对他们进行压迫的人,并且描写了复杂的、充满冲突的情势。与此同时,契诃夫亦煞费苦心,以便读者本人能够对所描绘的对象有着正确的认识,并且相应地对之产生共鸣。举例来说,对显而易见的不公的反应是忧伤和愤慨,在公正占上风的情况下,相应的反应是兴奋、愉快和安慰等这类情感。关于这点,他曾深信不疑地表示,艺术家应当保持矜持的风度,越是平心静气、沉着冷静地描写跌宕起伏的事件,这一事件给人留下的印象就越强烈。

鉴于契诃夫创作的这一特点,有人立刻指责他对所描写的现实持漠不关心的态度。然而契诃夫在叙述上的强烈的感情色彩和表现力显然让这一观点站不住脚。这种风格的奥秘首先在于,契诃夫不是运用直接交代的手法,而是常常追求借助其他的艺术手段营造出必要的情绪气氛,唤醒读者

相应的情感。正是在这一点上，通过极为平实、简洁，但又极富表现力的手段，契诃夫显示出其达到自己目的的才能，无人能出其右。比如，拉京(《第六病室》)在经受对他不期而至的迫害时，便已不仅仅把医院，也把他周围的现实比作监狱了。这种感受之所以能够在区区不足两行字的篇幅上力拔千钧地表达出来，在于作者一点一点地给我们做了铺垫。这种铺垫不仅是通过情节发展，而且是通过叙述的特点完成的。这种叙述不着痕迹、但又毫不迟疑地导向这一高度概括，引向毫无保留地接受拉京的评判。例如，作者一会儿提到围墙上尖端朝上直撅撅地露在外面的钉子，一会儿谈到医院的厢房，说它带着"阴郁的、罪孽深重的特殊模样"，一会儿又说医院的窗子"装着铁格子，样子难看"等等。

契诃夫没有局限于类似的四平八稳、不枝不蔓但目的明确的叙述方式。作家常常不动声色地把我们引向其创作构思主导下的结论，对这种必要氛围的营造，还有其他众多的契诃夫独到的诗学手段在起作用。遵循客观性原则，关注人物的思绪和感受这样的心理活动，契诃夫同时也非常广泛且变幻多姿地运用与主人公的直接表白复杂地交织在一起的内心独白的形式。比如奥尔迦在丈夫死后打算和女儿一起离开村子到莫斯科去。在她脑际浮现出冬天在茹科沃所经历的一幕幕。怎样安葬了尼古拉，"怎样同情她的悲痛，陪着她哭"，在这样的回忆中，开始展开了讲述。但在这些话之后我们读到："在夏天和冬天的一些日子里，这些人往往生活得仿佛比牲口还糟，跟他们一块儿生活真可怕，他们粗野、不老实、肮脏、醉醺醺。他们生活得不和睦，老是吵嘴，因为他们不是互相尊重，而是互相害怕和怀疑……"随之后文中的叙述就是在这种基调下进行的。不错，这是奥尔迦的思绪，但这种思绪不着痕迹地与契诃夫的思想、印象和感受交织在一起。而契诃夫本人，当他在莫斯科近郊麦里霍沃的村子生活时就走遍了附近地区，去过了许许多多的"茹科沃"，对农民的生活了如指掌。奥尔迦内心独白的末尾就是这么写下的。同样，这里她的思想与契诃夫的思想融合在一起，但被讲出来却好似通过我们之口："确实，跟他们一块儿生活是可怕的。不过话得说回来，他们也是人，他们跟普通人一样受苦和哭泣，而且在他们的生活里没有一件无法使人谅解的事。"

在《洛希尔的提琴》开头，契诃夫写道："这个城镇小得很，还不如一个乡村。住在这个小城里的几乎只有老头子，这些老头子却难得死掉，简直惹人气恼。"这篇小说所讲的棺材匠的事情，我们很快在下文就会看到，但在这里也能明显地看得出来，要不不会有人还能在小说中说"难得死掉，简直惹人气恼"。另外，在这寥寥的几行字中，一点儿都没有直接涉及棺材匠"青铜"，但他的心理特点已经蕴含其中。与契诃夫的前辈笔下铺排的描写

相比，此处的深刻性并不逊色。叙述者在这里与主人公合二为一，好像以他（亦即我们在开篇遇到的那个人）的名义说话。随后，我们看到，他身上如何在发生变化，他又怎样回想和深思自己的生活。在这人的精神复苏的过程中讲述者重又与他站在了一起，讲述者默默地帮助我们理解那些刚刚萌发的感情和思想的崇高意义，这些感情和思想曾笼罩着"青铜"，并且充分地流露在他即兴演奏的琴声里。

客观性的原则帮助契诃夫描写生活中最为阴暗的那些方面，同时避免对其做出片面的阐释。对此上文所引关于茹科沃农民们面貌的那些话便可作为例证。契诃夫越是深入地探究俄国社会生活的矛盾，越是满怀忧伤地对它做出评价，他的作品中表达愿望之乐观的声音就越富有信心，音调也越激昂。高尔基在评论《在峡谷里》的文章中敏锐地注意到这一点。他写道："契诃夫的每一个短篇里总是有力地跃动着一个对我们而言可贵且必要的音符：充满朝气和热爱生活。"这不，"在他新近的这部气氛悲观、阴森可怖的小说中"，高尔基语气肯定地说，"这一音符所奏出的声音比此前更强劲"。

在小说《出诊》中，医生科罗廖夫去为工厂主利亚利科娃太太的女儿看病。科罗廖夫看到的一切使他觉得可怕。房子里陈设俗气，一点也不雅致；工人们糟糕透顶的劳动和生活条件促使他想到的不是蒸汽发动机、电气设备、电话，而是远古时代的水上建筑，也使他把眼下的生活看作某种逻辑上的荒谬，就像被魔鬼强加的一样。但早晨科罗廖夫从工厂所在的村子出来，这时候他已"不再想那些工人，不再想水上建筑，不再想魔鬼，只想着那个也许已经离得很近的时代，到那时候，生活会跟这宁静的星期日早晨一样的光明畅快。他心想，在这样的春天早晨，坐一辆上好的三套马车赶路，晒着太阳，该有多么愉快啊"。 ·38

这么一个结尾缘何而来？科罗廖夫与厂主女儿的见面是其情绪愉快的原因。原来，她为自己所处的富有的继承人的地位而苦恼，因此而受到失眠的折磨。科罗廖夫完全认同自己病人的感受，把她的失眠称之为可敬的。他说，他们的父母亲那一辈没有类似的精神上的烦恼，因此能睡得酣畅。然而我们却睡不好，老想事。科罗廖夫满怀信心向利亚利科娃说：我们的子孙辈一定能够彻底解决现在困扰我们的问题。"他们看事情比我们清楚得多。再过上五十年光景，生活一定会好过了，只是可惜我们活不到那个时候。"对这个谈话的回忆才决定了小说结尾中他的那种情绪。在这里，主人公乐观的期望与春天给人带来的快乐自然的情感这种习惯感受融合在了一起。

或许，对把握契诃夫于生活的理解和阐释最有说服力的一部作品是其

1902年创作的短篇《主教》,那时契诃夫心里已经有数,由于疾病他来日无多了。

这篇小说讲述的是主教彼得在去世前的忙碌、牵挂、感受和回忆,讲述了他的离世。他成功的一生展现给人的是不可思议的画面,如此强烈的印象之所以成为可能,是因为作者特别地强调了其笔下所描绘的节日的通常情形。“第二天是复活节”,我们在作品中读到,“城里有四十二座教堂和六个修道院,洪亮欢畅的钟声从早到晚在城市上空响个不停,激荡着春天的空气,鸟雀齐鸣,太阳灿烂地照耀。在集市的大广场上人声鼎沸,秋千摆动,手摇风琴响起来,手风琴尖声地叫,不时传来醉醺醺的说话声。大街上,过了中午,骑着快马的闲游开始了,一句话,大地欢腾,一切顺利,如同去年一样,而且明年多半也会这样”。对“多半”这个典型的契诃夫式词汇我们也应当注意。这就是另外一个方法,它不动声色地使小说结尾、小说的基本的结论显得合乎情理,显得不是大张旗鼓地宣告,因此显得印象强烈。

渴望生活改观的声音在契诃夫接近九十年代末的作品中越来越充满了底气。主教临死之前渴望过另一种普通人的生活,科罗廖夫对新生活的预感在契诃夫笔下其他众多的主人公那里也都存在。这些夙愿在短篇小说《新娘》和剧本《樱桃园》中得到了最为鲜明的体现。在这些作品中,人们已经不单单对未来的幸福只寄予渴望了,而且也认识到,他们今天是在为这一幸福的未来而生活(别佳、特罗费耶夫、萨沙)或者为了这样的目标而彻底地重建自己的生活(《新娘》中的娜佳)。

尽管同时代人一致认为,契诃夫在生前的最后几年,对革命前俄国的社会政治事件表现出日益浓厚的兴趣,预感到它们的动因已经不是对新生活的渴望,而是为新生活而斗争了,但对生活进行革命性重建这一实际问题,契诃夫并没有触及。

从契诃夫创作止步的地方,高尔基走得更远。争取世界革命性的变革这一问题在他那里被放在了首要的位置。这种意义深远的接力成为两人真挚友谊的客观基础,同时也说明了为什么高尔基对契诃夫创作的成就做出如此崇高的评价。

国内外有不少人试图把契诃夫小说的诗学特征归结为一个系统的整体,然而,很难说对这一问题的研究已经有了定论。各个研究者的结论千差万别。如果仍想对小说家契诃夫的创新寻求多少可以接受的统一认识,那么不妨关注一下一般的理论研究。这里,B. П. 第聂伯罗夫关于世界现代文学中现实主义小说体裁衍化的见解值得注意。在他看来,这种发展衍化是“在克服体裁局限性的过程中,在化解内容宏富和篇幅短小之间矛盾的

· 39

过程中”出现的。可以想见，此中亦有契诃夫对世界文学的重要贡献，他在这一过程中比其之前的任何一个人都更远地向前推进了一步。契诃夫诗学中的众多独到之处对这种发展起到了促进作用，它们中的每个都是一种创新，从而丰富了世界文学。这里有契诃夫的客观性原则，有潜台词、内心活动方面的艺术，以及从日常生活情节转换到艺术抽象的技巧，要是用高尔基的话说，则是，“崇高的精神和缜密的思想标志着现实主义上升到了一个新高度”。契诃夫的创新之处还表现在其他许多方面。但只有综合起所有这些独创性手法才能成就契诃夫对世界文学的发展所做的主要贡献：尽可能地在短篇小说的篇幅中融入长篇小说的内容。

换句话说，契诃夫对世界文学的发展所做的贡献不仅仅体现在他对人之存在总体性问题的关注，而且还体现在这些问题在他那里以极富表现力、意味隽永且印象强烈的文艺形式反映出来。他终其一生都在锤炼这一形式。

对契诃夫而言，普希金的小说是其创作的最高范本。契诃夫痴迷于其中朴实、简练的高超艺术手法。就如他曾高度评价的莱蒙托夫的《塔曼》一样，最终，普希金的小说也成为了其心目中完美和谐的典范。1886 年，契诃夫写信给波隆斯基：“也许我说的未必正确，但莱蒙托夫的《塔曼》和普希金的《上尉的女儿》……恰好证明了清新明快的俄罗斯诗歌与优美典雅的俄罗斯小说之间亲密的血缘关系。”

契诃夫与普希金之间，尽管没有相似性、风格各异，但也存在一些特征，使得我们有根据来说明他们之间有着更为实质性的共通之处。而把他们二人连结在一起的，并不仅仅因为他们是俄罗斯文学黄金的十九世纪之初和之末的两座高峰。

谈到普希金，谈到其作为俄罗斯文学奠基者的角色，人们通常会指出他的全才特点及其全世界范围内的广采博取。事实上，普希金在自己的创作中显而易见地借鉴了俄罗斯文学和世界文学——从古希腊罗马到与其同时代的大家——发展的全部经验成果。正是在这一强大的基础之上，形成了他的创作艺术。从这一艺术中所引出的红线一直延续到十九世纪所有重要的作家那里，其中包括契诃夫。

契诃夫与普希金最为相似之处体现在什么方面？首先，体现于他在创造性地吸收自己前辈成就上，无与伦比的、旷世无匹的（除了普希金）广度和深度。对自己所关注的任何作家的艺术方法和风格的本质，他都能够深刻地把握并且做到举一反三，这种惊人的艺术反映在了他的遗产当中。有时他并不郑重其事地对待这样的工作，于是便出现了，比方说，对儒勒·凡

尔纳或者维克多·雨果的作品机智的戏仿,以及类于《不必要的胜利》[①]的那种鲜明的风格。当然,这类模仿主要的还是出现在严肃的创作实验中,适逢艺术体系的框架正在成型,契诃夫笔下便写出了一系列“托尔斯泰式的”、“屠格涅夫式的”、“谢德林式的”、“果戈理式的”,以及其他诸如此类的短篇小说。

契诃夫不仅仅创造性地吸收自己前辈的成果。他也非常留意俄国及境外文学的进展。在国外作家中,他对短篇小说大师莫泊桑予以了特别的关注。以“契诃夫和莫泊桑”为主旨的评论还在契诃夫生前就已不时出现。现在世界上各个国家有很多关于这一问题的论文。比较文学指出,二人同中有异,异中有同。毋庸置疑,契诃夫走的是一条有着自己风格,在许多方面与他人有着原则性区别的创作之路。法国文艺学家米歇尔·卡多关于他们二人的主要区别说得不错:“莫泊桑,就如契诃夫一样,真实地反映了他生活在其中的社会,但至于这一社会能够得到某种改变,甚至遭到毁灭,而人们的生活由此会变得更好,这种想法在他头脑里从来就没有过……”至于契诃夫,他与这位法国作家的区别,这位评论家确认,在于“他对于进步有着毫不动摇的信念”。在此,契诃夫与莫泊桑创作诗学中原则性的差别被明确地指了出来。

朴实、简洁及音乐性的和谐,这是普希金小说的特点。于普希金的这一小说创作经验基础之上,契诃夫在对果戈理的创作艺术——形象地表达作者对世界的主观看法——进行创造性的加工过程中,进一步丰富了普希金的经验;同样,契诃夫对托尔斯泰的创作手法——作为心理分析手段的客观描写;赋予周围环境以生命;主人公、作者和读者的声音融汇在一起的内心独白——进行脱胎换骨的改造和别具匠心的发展之同时,也使普希金的创作经验得到了充实。托尔斯泰常常运用充满心理分析的细节,这种手法给人留下了深刻印象,在契诃夫那里这一细节成为了其构建艺术形象的通用原则。他通过辞微旨远、言简意赅的手法达到了一种抒情的音调和叙述的诗意色彩,使得同时代人想到了屠格涅夫的小说。基于契诃夫的这些探索,多多少少存在着一种说法,即其小说是对普希金后期诗歌创作传统的发展。

40·

同时,显而易见,契诃夫亦顾及到了由六十年代进步社会活动家及陀思妥耶夫斯基引入俄罗斯文学的对现实毫不留情的真实描写这一经验,也考虑到了托尔斯泰撕下一切假面具的艺术和他对统治阶级及其所确立的法制

① 据契诃夫的弟弟米哈伊尔·巴甫洛维奇说,这部小说模仿了匈牙利作家玛夫尔·尤卡伊的长篇小说的风格。

之伪善的揭露。就此而言，他的创作显然有别于尼古拉·乌斯宾斯基[1]写实主义的极端倾向，格列布·乌斯宾斯基[2]之被强调的社会学特征，陀思妥耶夫斯基之对病态、阴暗的社会心理特别的关注以及托尔斯泰之对宗教道德的宣扬。

总之，综上所述，简练、平实、和谐、生动优美，而且感情浓郁，文意隽永，这些正是为契诃夫所确立的叙述艺术原则。于契诃夫之前，世界文学中在这一方面无人可以与之比肩而立。对契诃夫在充实俄国和世界小说方面所起到的杰出作用，列夫·托尔斯泰曾予以指出并做出了高度评价。他认为，契诃夫成功地开创了“……对世界来说新颖的、完全新颖的写作形式”。

契诃夫创作的全面发展，意味着作家对现实社会的矛盾和人的精神世界有着越来越深刻的洞察，这一特征也显现在其戏剧创作中。戏剧家契诃夫从其早年没有名字的剧本到写出《樱桃园》这期间所走过的道路，自有其对戏剧形式发展创新的内在合理性。由这一切来看，契诃夫的戏剧在内容、倾向和音调等方面与其小说存在着有机的联系。

就如斯卡夫特莫夫[3]当时所论证的那样，作家放弃了基于人物之间冲突和斗争这一传统的戏剧结构。包括国外人士在内的其他许多学者差不多都对这一见解持赞同态度。和小说中一样，契诃夫在戏剧中把自己的关注重心转移到了人物的内心世界，以揭示在他们心里日益成熟和强大起来的与现实生活的冲突。在这当中也隐含着契诃夫戏剧让人耳目一新的冲突的源头，这一冲突被称之为“内心活动”、“潜流”。契诃夫的这一戏剧结构在《蠢货》中始露端倪，在《海鸥》中得到发展，在《万尼亚舅舅》中被确立下来，在《三姊妹》中亦得到了贯彻。这一手法的成熟体现在《樱桃园》中。契诃夫笔下平淡无奇的日常生活，主人公明显沉湎于平庸生活，谈论的全都是熊葱和烤肉[4]，以及超越这种平庸的艺术，让主人公和读者一道面对人的存在的基本问题的艺术——所有这些都是契诃夫戏剧的最本质的特征。

戏剧家把我们由存在的王国带到深邃的哲学思考的领域，而且这种思考在小说中有时表现为名副其实的诗意盎然的文字。那么戏剧家是如何成功地做到这一点的？日常存在，就像这样或者那样一个个的事件一样，对

---

① 尼古拉·乌斯宾斯基(1837—1889)，俄国作家，他的现实主义小说反映了革命前俄国农民的生活。——译注

② 格列布·乌斯宾斯基(1843—1902)，俄国作家，著有《遗失街风习》(1866)等小说。——译注

③ 亚历山大·巴甫洛维奇·斯卡夫特莫夫(1890—1968)，苏联文艺学家。——译注

④ 此处关于熊葱和烤肉的谈话出现于剧本《三姐妹》第二幕中。——译注

契诃夫而言一直是一种揭示主人公内心世界的手段。他所看重的并不是发生了什么，而是所发生的事件在主人公的内心引起了什么样的反应。在契诃夫那里，日常存在总是一个作用点，以之来一步步地深入洞察主人公的感情世界和隐秘的思想世界。契诃夫一直力图在情节发展的高潮时刻引领主人公和我们与他一起去深思生活。他的所有成熟剧作的结尾都是如此。

在对自己的戏剧体系进行完善的过程中，契诃夫亦注意到了其他国家戏剧的经验。从中学时代起，莎士比亚艺术典型的感染力就让契诃夫心醉神迷。他从同时代人的面貌中感悟良多，这要得益于哈姆雷特的形象。剧本《海鸥》与莎士比亚的《哈姆雷特》之间的内在联系显而易见。同时，契诃夫也常常研究在当时出现的国外的戏剧，特别是豪普特曼、易卜生和梅特林克的创作。

不过，契诃夫深谙情感之表现力的特别魅力，他从梅特林克的作品中学会营造体现戏剧家意图的那种情绪。如此一来，从《海鸥》中便孕育出了关于特列普列夫[1]的微型短剧，这出话剧以简洁明快的风格再现了现代主义戏剧的典型特征。《海鸥》本身成为了契诃夫匠心独运的创作的宣言书，它反击了那种把现实主义看作没有前景的流派而想把它埋葬的企图。同时，《海鸥》也是一部鲜明地展现出其无穷魅力的作品。这之中也包括其在情感的表现力上所取得的成就。

契诃夫的戏剧体系在俄罗斯戏剧发展史上有着深厚基础。这一体系是对果戈理、屠格涅夫和奥斯特洛夫斯基传统——首先是对戏剧家屠格涅夫的传统——的创新性发展。在彼得堡的亚历山大话剧院，《海鸥》第一次搬上舞台未获成功有其必然性，那里人们像对待一部普通的生活剧那样看待这部作品。斯坦尼斯拉夫斯基和弗拉基米尔·涅米洛维奇-丹钦科两人理解到了这部作品所包含的创新特征，这种特征与他们在导演和演员方面的革新探索不谋而合。

41·

斯坦尼斯拉夫斯基曾证实，契诃夫“让我们对舞台上的物件、声音和光线的生命力认识得更加准确、深刻，它们在剧院里与在生活中一样，对人的内心有着巨大的影响力。傍晚、日落、日出、雷雨、落雨、早晨听到的第一声鸟鸣、桥上的马蹄声、正在驶离的大车的轧轧声、钟声、蛐蛐的鸣声、警报声等等，契诃夫并不是用它们来营造外在的舞台效果，而是用于为我们揭示人的精神生活”。

所有这些使得斯坦尼斯拉夫斯基有根据把契诃夫列入那些以莎士比亚

---

① 康斯坦丁·特列普列夫为话剧《海鸥》中的主人公。——译注

为首的杰出作家和戏剧活动家之列，正是他们在艺术的发展道路上确立了历史的里程碑。“研究透了契诃夫，在他的立场上站稳脚跟之后”，斯坦尼斯拉夫斯基说，“我们期待着在没有终点的道路的新阶段上进行摸索的另一领路人出现……”

尚在十九世纪末，契诃夫的创作便引起了国外评论界的关注，当时出现了其作品的最初译本。契诃夫获得世界声望是在其去世之后。二十世纪，契诃夫的国际性知名度得到了极大的提高，当前，在世界各国，人们把他看作是与《战争与和平》、《卡拉马佐夫兄弟》的作者以及其他伟大作家比肩而立的大作家。

在二十世纪俄罗斯文学中，契诃夫在很多方面成为了开风气之先者或者预见者。这也是为什么会称他为世界文学当中一些流派的开拓者的原因，尽管契诃夫的创作原则与这些流派显然格格不入。另有一些俄罗斯的象征主义者千方百计想奉他为自己的先驱。也有一些境外的研究者把契诃夫看作荒诞派悲剧的奠基人，把他称之为“贝克特之前的贝克特”。此外，亦常常有人试图把他说成是印象派的作家。

与此同时，在所有类似的文章和表述中，亦存在着一种只把契诃夫创作的某一种特征绝对化起来的倾向。譬如，他确实生动展现了由占统治地位的社会关系所确立的制度的荒诞性，但作家从未认为生活本身是荒诞的，不认为人之存在的荒诞性是不可避免的前定并且毫无出路的。另如，在自己的创作中，契诃夫确实广泛地运用了象征的手法。为了相信这一点，只要回想一下《草原》、《海鸥》便足够了。但是，这些象征手法对他而言只是对现实、现实的典型特征及现象进行形象的现实主义概括的途径之一。因此，世界学术界主要倾向于把契诃夫当作掀开了现实主义艺术新篇章的作家来接受，这一点毫不意外。这便是为什么研究者们在力图强调作为现实主义作家的契诃夫创作之创新性的同时，有时也在尝试着找到对他的艺术创作方法的专门界定：“诗意现实主义”、“超越现实主义”、“抒情现实主义”、“边缘现实主义”等等。不过，契诃夫对二十世纪批判现实主义文学的发展有着巨大的影响，这是毋庸置疑的。

有时东西方一些作家缺乏必要的根据以契诃夫的学生自居，称自己是他衣钵的继承者。在这一名单中，英国女作家凯瑟琳·曼斯菲尔德的名字赫然在列。某些杰出的作家本人也会讲到，契诃夫对他们有怎样的影响。这里首先会被提到的当是萧伯纳。

在比较文学中，二十世纪不少杰出作家的创作被拿来与契诃夫的文学遗产进行比较。这些作家包括海明威、福克纳、伍尔夫、亚瑟·米勒、普利斯特列、威廉斯、加西亚·洛尔迦、伐佐夫、埃林·彼林、萨罗扬、托马斯·

曼等,此外还有其他许多作家。

契诃夫笔下所反映的问题,他对解决这些问题的态度以及所摸索到的艺术手法,在二十世纪批判现实主义小说中被继承下来。在这方面,海明威的创作便能说明问题,尽管看起来他似乎与契诃夫毫无类似之处。海明威以及其他东西方一些作家笔下躁动不安的主人公,在自己性格及世界观中个别重要的特征方面与契诃夫作品中"思考"的主人公具有明显的相似之处,而他们内心的变化也是通过源于契诃夫的艺术手段展现出来的。另外一些作家在并不知道自己伟大前辈的情况下而探索出了这些创作手段。这也证明了,契诃夫不仅是很多方面的开创者,而且他也预见了二十世纪世界文学的发展。

如果说现实主义文学主要阐明了契诃夫所深刻揭示出来的人的贫乏问题,由占统治地位的社会关系所确立的制度之反常问题,那么高尔基流派的文学则首先延续并拓展了契诃夫对焕然一新的未来和公正世界的追求。

42·

3. 柯罗连科

"您读过柯罗连科吗?我非常看好他,对他的创作怀着一种温柔的爱。这是天空中的一抹玫瑰色;尚不为我们所知的一轮红日行将升起,到那时一切写实主义、博博雷金主义还有言之凿凿的胡言乱语都会成为过眼云烟",1886年迦尔洵在与他人的通信中说。此处极富洞察力地预见到弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇·柯罗连科(1853—1921)在十九世纪末俄罗斯文学中的地位。作家的创作活动始于九十年代,用他的话来说,那时,"政府的倒行逆施和社会上群情激荡同行并进"。在这种极端困难的情况下,柯罗连科与其他重要的文学工作者一起,潜心探索关于人的崇高真理,即便是在那个最死气沉沉和满目疮痍的年代,他也能让人感觉到时代给人以希望的变化("但毕竟……毕竟前方——有火光!……"——《火光》)。对俄罗斯现实主义焕然一新的道路而言,作家创作的意义首先与此息息相关。在迦尔洵说出那些话之前,柯罗连科已因为(自学生时代起)参加民粹派的革命运动而在俄罗斯帝国的边陲地区(维亚特卡省,雅库特)经历了六年的牢狱和流放生活。这场苦不堪言、同时也弥足珍贵的社会经历,使他从"书生气"的浪漫幻想中摆脱出来,并给他提供了有关人民生活的丰富知识。

从流放地回来之后(1884年12月),直到生命结束,柯罗连科仍一如既往持之不懈地从事真理探索和革命活动,这从他参与的往往在整个俄罗斯都家喻户晓的具体行动及其激情四射的政论创作中可以看得出来。

作家的文艺实践常常是与其对它的理论认识同时推进的。尚在九十年代下半期,在时断时续写下的札记(身后得到了发表)中,他便明确表达了自己艺术观的基本方面。柯罗连科认为,艺术是人与人之间交流沟通的手段,这也是艺术的最高使命;文学家作为富有预见的人、生活的导师,其作用巨大。这些思想与托尔斯泰的论文《什么是艺术?》中的主要见解不谋而合。柯罗连科从伊波利特·泰纳[①]审美体系所阐发的创作个性观念出发,来处理他所认识的这些问题。当时泰纳的这一观念风靡一时且影响巨大,从整体上而言,柯罗连科对之予以了较高的评价。

如下是出自1888年日记中的片断:"当有人对我们说,文学是社会既有状况的反映,它(照泰纳的说法)是三个因素——种族、气候和历史……——作用的结果……现在这个已经是人所共知、无可争议的真理……是不是由此可以得出结论,除了仅仅反映社会状况之外,文学没有另外的宗旨?……这个反映不是宗旨。宗旨体现在运动中,体现在这些或者那些理想之中。"

柯罗连科与泰纳的实质性分歧在于他们二人对艺术中主观的与普适的、"理想的"与现实的彼此之间相互关系的阐释上。创作中的"我"受"智性和风气的总体状况"的制约,在自然主义的理论家那里,这种制约性常常具有宿命论的色彩:"每个世纪都会出现某个占统治地位的倾向;那些非常希望走向另外一个方向的天才们,没有为自己找到出路,社会舆论和周围风气的力量硬是把某种风行的特点加诸他们身上,排挤他们或者把他们引向另外一条道路。"从事艺术创作的人不可能与社会上风行的思潮相对抗,这种说法在柯罗连科看来是荒谬绝伦的。对于世风日下的年代中创作应该以什么样的面貌出现这样一个问题,他的回答与泰纳完全相反:"……在由于黑暗而眼力不济的人中间,您作为艺术家,保持敏锐视觉是必要的,这样您可以反映那种并非总是在当下风行的事物。"

真正的艺术家应该是超越时间的理想的载体,理想是"可能的现实",这两种思想构成了作家审美观念的基石。特别重要的是,柯罗连科"可能的现实"这一观念里既有对未来的关注,也有对当下的关注,从而修正了传统上的——冈察洛夫式的——把"一成不变的生活"看作现实主义主要对象的说法。艺术中再现"理想的"因素的途径被看作是刻画"生活中出现的正面情况",刻画"尚在出现"、时有"例外",但可以期之未来的生活现象。换句话说,这一途径被认为是现实主义的形象思维,但同时也是浪漫主义思维。

---

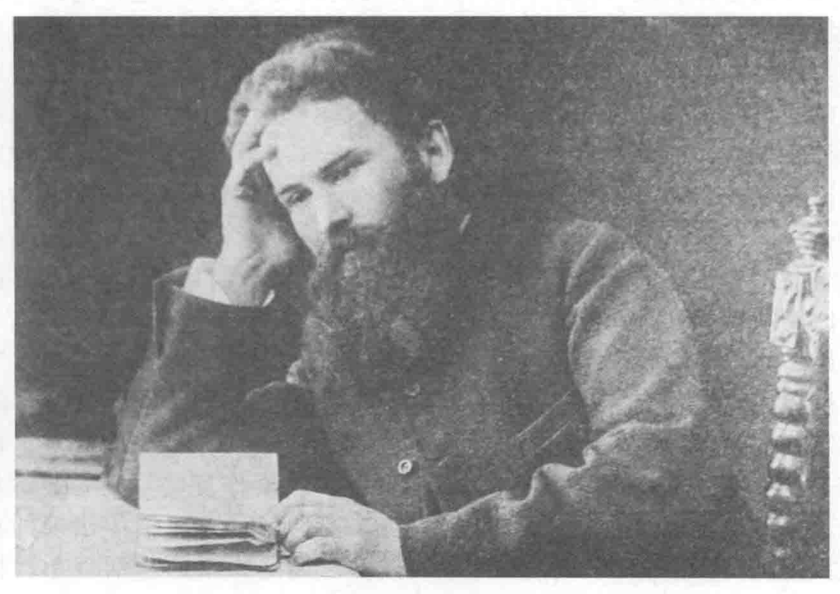
① 伊波利特·泰纳(1828—1893),法国文学家、哲学家。文化史学派的创始人。著有《艺术哲学》(1865—1869)等。——译注

在柯罗连科的艺术体系中，理想的概念和英雄主义艺术的范畴牢牢地维系在一起，而后者却和浪漫主义艺术传统有着密切的联系。但是，以前的“浪漫主义剥夺了群众及其总和的这个英雄主义，把所有的结果都仅仅归功于自己最喜爱的英雄”，认为，“人类的历史……就是伟人的历史”。柯罗连科在卡莱尔[1]那里找到了对这一思想最直观的表达。柯罗连科认为，“从现实主义和浪漫主义的对立统一中”所产生的新艺术的主要任务是，“在群众意义的基础上，揭示个人的意义”。这时，对作家来说，现实主义的文艺类型是现代创作的主要条件。谈及对立统一，他所指的首先是现实主义的新世界观，该世界观也包含浪漫主义认识的新理性成分。

43・

在那一时期的俄罗斯文学中，柯罗连科一如既往地以富有远见的眼光看待日后文艺发展所要面临的一般问题：厘清现实主义与自然主义的关系，在现实主义内部另辟蹊径。作家的审美纲领，实际上在九十年代末的社会意识形态中是没有思想根据的。但他把自己的体系定位于“生活和艺术本身之更高的类型”，从而对近在咫尺的未来表现得极富洞察力。

在早年创作中，柯罗连科文学思想中所具有的新颖独到的特点已经显现出来，其中包括，作家对假定性文学类型显而易见的心有独钟（其他同时



柯罗连科 照片 下诺夫戈罗德市 1896 年

① 托马斯・卡莱尔（1795—1881），苏格兰作家、历史学家。著有《法国革命》、《论英雄、英雄崇拜和历史上的英雄业绩》和《过去与现在》等。——译注

代的大作家也有类似的特点——如谢德林、迦尔洵）。人物形象纯粹的英勇豪迈的个性气质，以及气数将尽的社会制度的崩溃、精神信仰彻底的移易迁变、主动创造的自由压倒宿命的必然等等之类的思想基调呈现在他八十至九十年代一系列充满隐喻色彩的浪漫传奇故事中(《关于弗洛尔、阿格利普和叶古达之子梅纳赫姆的传说》、《林啸》、《阴影》、《必然》、《瞬间》等)。这些短篇小说以文学假定形式所特具的高度浓缩性，表达了对未来自由的生命状态和人的自由个性的看法。

然而，柯罗连科最重要的艺术概括还是属于血肉丰满的现实主义叙事。不过，即使在这一叙事中，所表现的最重要的方面仍是对未来的期望。尚在早期的创作中，作家便已对如何看待九十年代的现实进行过探索。民粹派运动出现危机之际，心灵空虚的纯粹知识分子之间的冲突、对理想的放弃、在文化社会中变得庸俗等这些内容成为了文学的典型标记。契诃夫在自己九十年代末及之后的创作里广泛地运用了这些冲突，并从根本上对它们有了全新的认识。从整体上来说，类似的情节在柯罗连科的创作中体现得并不典型。实质上，在他的创作中，知识分子这样的题材已失去了其自身的意义。由于为亲身体验人民的生活这样一种情势所吸引，作家笔下“有教养的”主人公(其中包括有自传色彩的主人公即讲述者)常常从自己所在的封闭圈子走出来，并最终在人民的环境中经受住了考验。

·44

九十年代，柯罗连科塑造了一系列色彩鲜明的来自民间的典型形象。具有反抗精神、仇恨一切形式的束缚、对独立精神具有敏锐的感受等是这些人物的相似之处。他们有流浪汉、逃跑的苦役犯(在 1885 年的西伯利亚题材短篇小说《库页岛人》和 1886 年的《无家可归的费多尔》等中)和城市“底层”的居民(《在糟糕的社会里》，1885 年)以及被当局迫害的教派信徒(《雅什卡》，1881 年)。这些人物被赋予了一层浪漫主义色彩，他们是自身所处环境的浪子，是青年高尔基笔下主人公的直系前辈。在他们身上多少揭示出了(这让人想起柯罗连科的常用语)来自人民的人物之潜在的“意义”；不过，这种揭示尚未“立足于群众的意义”之上。日后，作者也倾向于描写在“常规”生活中抑郁寡欢、企图从中摆脱出来的主人公。作者始终感兴趣的是个别“非典型”人物的命运(如 1899—1904 年所写的第二个西伯利亚题材短篇小说系列)。

同时，自创作之初起，柯罗连科对“根基”本身的其他处理方法也逐步锤炼得游刃有余。在最为知名的短篇小说《马卡尔的梦》(1885)中，小说的主人公是一位来自僻远的雅库特村庄的农民，他在“典型的”民间背景下被加以刻画，看起来饱受折磨并且消极驯顺。就在这样的一个人物身上，实际上极为重要的是其桀骜不驯的另外一面，这一品质在日常生活中被冰藏起

来，但在必要的时刻却能够融释开来，迸现出活力。

从这部短篇小说开始，大众生活便引起了作家的关注，并于日后在作家的创作中深深地扎下了根。在八十年代末至九十年代作家写下的特写系列（《在荒僻的地方》、《饥饿的年代》、《巴甫洛夫特写》、《在哥萨克人中间》等等）以及在某些特写式短篇小说中（《嬉闹的河》、《月食》等），出现了全面反映民间生活方式的图景。正是在这一方面，柯罗连科所说的关于人民和农村的新思想得到了深化，并以成熟的形式呈现出来。作家让“人民现实主义”（舍尔古诺夫[①]语）避免了两种极端：一方面避免了六十年代进步社会活动家们的民主主义文学之过分的“毫不留情”，另一方面则避免了民粹派文学在某些精神倾向上的爱民空想。在柯罗连科身上，有两种色彩异常鲜明地结合在了一起：一方面，他对六十年代的传统心怀景仰，对思想上和日常生活中古旧的宗法制的表象予以理性的批判；另一方面，他作为具有浪漫主义倾向的作家，与民粹派一样，对人民的生活有着诗意的感受，但避免了后者理想化的追求。

譬如，短篇小说《嬉闹的河》（1891）就深刻反映了这种多重取向的复杂观点。这部作品在当时引起了不少同时代人的注意。高尔基曾不止一次地谈及：秋林（小说主人公）的形象有着“宏大的真实”，他反映出了“历史上真实的大俄罗斯人”。小说中，农民秋林是韦特卢加河上的摆渡工，经历了宗法制的生活环境，过的也是那种“无意识的”、惯常的、相沿成习的生活。不过，这一人物形象身上具有一种非同寻常的内在力量，深藏着一种英雄主义的潜质。作家乐观、昂扬的情绪中流露出对民族复兴行将到来的预感。

对于作家其他众多的作品来说，共同的情感基调也非常重要。作家以抒情的眼光看待周围生活，这使他所看到的要比生活本身给人的观感多得多，作者这种独创的“派系”常常干预到作品那种特写式的、符合事实的“话题”。柯罗连科从其所敬重的屠格涅夫那里学习了抒情描写（其中包括描写大自然）的艺术。然而，在柯罗连科的作品中，抒情上的构思拥有其特殊的功能，即参与塑造“浪漫现实”的客观形象，这一形象——借助作者对现实的主观领悟——被用以在当下捕捉那些将来潜在的可能。这既可以借助文艺的假定性手段来实现，也可以在塑造现实中真实的性格——这一性格为特殊的印记所标示——之过程中实现。另外还有一种我们在《嬉闹的河》中遇到的方法，该方法与柯罗连科对新型艺术的认识特别接近：“可能的现实”之特点体现在人民生活的深处。

---

① 尼古拉·瓦西里耶维奇·舍尔古诺夫（1824—1891），俄国作家、文学批评家。——译注

在以后，这一路线得到了延续和充实。中篇小说《哑口无言》(1895)读来别有兴致，这部小说中出现了来自民间的新型人物，农民马特维·洛津斯基是一个俄国侨民，在命运的驱使下，他来到美国，在这个人物身上，"秋林"式的自发性逐渐退隐了。作品提出了一个对世纪之交的文学来说相当重要的问题：既高于宗法制的过去(俄国农村生活方式)，又高于资产阶级的现在(西方资本主义文明)的民间世界观的形成是如何艰难。在小说主人公的个性世界中被传达得非常清晰的那些东西，在作家后期的作品中(特写《我们的人在多瑙河上》，1909年；特写《图尔钦和我们》，1913年)成为了大众意识的财富。的确，较之于现实的历史存在，柯罗连科在创作中对精神方面的准备、先决条件和逐渐成熟的潜能给予了更多的关注。不过，对文学来说，作家的思想倾向本身起到了一种播种作用。

另外，还有一个特点非常有教益，即在柯罗连科的作品中，对当下迫切的社会问题的关心和对哲学问题的密切关注交织在一起：比如中篇小说《盲音乐家》(1886—1898)、《从两面》(1888)、《并不可怕》(1903)，短篇小说《在夜里》(1888)、《阴影》(1891)、《必然》(1898)等。1903年柯罗连科这样写道："我认为，激励我们去探索广泛的世界奥秘的……情感，是正常的，无法遏止的，应当日臻完善。"在作家所提出的"广泛的奥秘"中，要区分两个方面：一方面，它带有概念的、哲学本身的内容，这一内容具有泛神论的色彩；另一方面，它也是对现实生活的总体思考，这些思考通过哲学表现出来，但又未拘囿于哲学之中。

先天失明的青年彼得是著名的中篇小说《盲音乐家》的主人公，他为生存的丰富多彩而进行痛苦的内心斗争，这也是渴望融入生活之人的心灵对外部(此处是指生物学的)环境的异己力量，对保守"物质"的原始反叛。心灵获胜了。在复明的心灵面前，身体上的失明退缩了，心灵的复明成为了一种对社会洞察的标志。只有了解被压迫群众的苦难，与他们一体同心，生来不幸的小说主人公才能恢复自己与世界的联系。在作家的其他作品中，哲学思想拥有典型的社会活动家的精神内里。

在描写毫无生气的俄罗斯外省的中篇小说(《并不可怕》)中，透露出"星星"的主题："你们知道吗，这么说吧，既然这样的星星，有无数之多，在大自然中变得黯然无光，再也看不到，那么，在大自然这样的普通经济学中，你的生活又有什么意义呢？……"狭隘的社会小世界之谜与将世界上的"一切都联系起来"的"重大真理"有关。只有破解这个"真理"的谜团，那时，"我们大家才会健康和幸福"。在小说"泛神论"的基调中，有着一种对未来社会进行全方位变革的激情：深入把握变革的本质，革新生活的深层基础，复活人的真正的自然本性。

作家在包罗万象的现实规律中寻求使人困扰的存在问题的终极答案，这些规律既制约着人，又控制着星星，并且存在于不同的维度之中，而不是现成的思想纲领。因为“当思想的体系企图变成某种狭义上的‘纲领’之时，任何思想体系”的命运都会落得“被严重简单化，失去了自己的完整性”的下场（论文《论生活的复杂性》）。

在柯罗连科的创作中，出现了十九世纪末二十世纪初俄国和欧洲文学运动的一个主要趋势。这里说的是反对实证论的强烈影响，这种影响首先表现在自然主义以及其他文学现象（其中包括民粹派文学，柯罗连科与民粹派有过直接的接触）之中。在克服这一影响的同时，新文学亦在探索强化文艺思想中哲学色彩的方法。这种探索有时候能够让作家过于远离当前“暂时的”、迫切的社会问题，转而关注“永恒的”问题。柯罗连科并不仅止于此。与作家同时代的评论界人士已认识到，其作品中有特殊的“形而上学”，这种“形而上学”与“思维的现实主义”及“在人身上透视整个社会的特殊本领”结合在一起（奥夫相尼科-库利科夫斯基①）。二十世纪初，作家的创作最终形成了独具特色的、综合的艺术风格类型：心理现实主义的手法、浪漫主义流派的传统、对社会环境的准确的文献学研究和对现实的哲学概括结合在一起。当然，作家在后来并没有运用——完全是有意识的——所有这些多样性的手法。

从第一次俄国革命至创作生涯结束，进入柯罗连科视野的，依然主要是直接与政治相关的、历史本身的问题。他从中认识到了自己对社会的责任。作家创作中所固有的社会学思想倾向，现在成为了一种最为鲜明的特征。文学家柯罗连科总是与政论家柯罗连科形影不离。但是，政论作品在他以前的创作活动中从未占据如此重要的位置。无法无天的专制政体犯下的令人发指的罪行——镇压解放运动，对俄国少数民族肆意的践踏以及其他许多方面（《司空见惯的现象》，1910 年；《在寂静的农村》，1911 年；关于贝利斯案件的论文，1913 年等等）都被诉之于社会裁判。

由于这些政论作品，文学回忆录《我的同时代人的故事》——与纯文学同样也距离遥远——的写作被长期搁置下来。据作者说，他是在 1905 年“俄国革命最初爆发”的时候开始着手写作这部作品的。作家一直写到自己生命的最后几天，仍未完成。即便如此，柯罗连科这部四卷本的最重要作品还是成为了他整个创作生涯的总结。

在一系列经典的俄国文学自传作品中，《我的同时代人的故事》在类型

① 德米特里·尼古拉耶维奇·奥夫相尼科-库利科夫斯基（1853—1920），俄罗斯文艺学家和语言学家。——译注

上和赫尔岑的《往事与随想》特别接近：在两位作家的创作中，这一体裁在真实反映历史方面，都达到了一种气势恢宏的境界。柯罗连科的作品溯及相当遥远的过去（十九世纪五十至九十年代：从自传主人公的童年早期一直到雅库特流放结束），从而使之成为俄罗斯文学中有关那一时期历史记忆的最重要的作品之一。与此同时，这部作品也实现了作者的初衷，即表现出了对二十世纪初动荡不安的"最为鲜活的现实"的关注。

叙述从一开始便成为了"一种意义最为重大的具有丰富文化内容的历史性文献"，罗莎·卢森堡[1]这样评论《我的同时代人的故事》的第一卷。在这一卷反映童年生活的内容中，作者便已极为详尽地揭示出并洞察到在主人公身上未来将会出现的那些社会意识的根源。在后面几部书中，这一未来得到了展开描述。书中同时也全面地反映了同时代先进知识分子形象的典型历史意义。知识分子和人民的问题是俄国改革后的历史中最为令人头痛的问题之一，这构成了作品的中心。过去的年代既未解决知识分子的问题，也未解决人民的问题——这便是作家的结论。叙述中既描写了远离人民生活的知识分子的悲剧，也描写了丧失社会理性的落后农民群众的悲剧。但同时也反映了逆向运动的态势：群众对光明的自发追求，先进知识分子阶层对重新审视乌托邦信念的自觉追求。决定历史走向的路标定会发生变化，这样的一种情绪渗透在柯罗连科的作品之中。但是，作家与革命暴力和无产阶级专政的思想格格不入，他并不接受十月革命。

柯罗连科的作品完美地表现了那个文学转折的时代。时代促使作家提出了彻底变革语言艺术的纲领，在这一纲领中，社会思想和美学思想结合在了一起，但在他本人的创作中，只有部分纲领得到了落实。在世纪之交的俄罗斯和西方出现的活跃审美意识的众多道路中间，柯罗连科之路是最具有前途的路径之一。

4. 批判现实主义（十九世纪九十年代至1907年）

尽管作家们彼此间存在着"非相似性"，但在他们的创作中也不同形式地存在着时代共同的艺术任务：从世界观和艺术风格本身的意义上使现实主义充满生机与活力。在列夫·托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的作品中，十九世纪的现实主义对世界的认识达到了前所未有的一致。对新时代（尽管在主要的艺术流派之间存在着分歧）的艺术而言，这种思想的维度是必要

[1] 罗莎·卢森堡（1871—1919），波兰女革命家，1893年参与创建了波兰无产阶级政党——波兰社会主义党。——译注

的，各种各样事物（其中包括社会历史的和精神的）的变动不居也与时代息息相关。这些变化促使人们从一般意义上的世纪、世界、存在的视角去谈论当下、个体和个性。在不规避自然主义运动那些有价值方面的同时，真正的现代艺术意识导致了对存在本体问题的认识与实证主义在审美体验方面的经验论的对立。在世纪之交的俄罗斯文学中，这些取向越来越深刻地反映在了契诃夫及托尔斯泰晚年的创作中。柯罗连科和青年高尔基在探求对生活整体认识的过程中与他们二人有过交往。

各种前所未有的文学走向最终影响到了全部的现实主义运动。但影响并不是立竿见影的，在世纪之交才表现得特别明显。九十年代大部分时间里，有着彻底的社会学倾向的思潮在现实主义中起着重要的作用。在社会学方面，这一思潮没有提出全面的目标，也并不总是关注艺术的各种标准，到头来反倒对俄罗斯文学有着切切实实的功劳。

47· 这一思潮的发展在当时要归因于国内的传统和来自西方的自然主义。从六十年代起，其重要的影响力开始呈现出来，它符合仔细研究如何彻底破除俄国现实中社会准则的需要。属于这一思潮的作家们，细致入微地从社会生活的“类型”上再现了其经济、日常生活以及其他方面的状况。

与这一思潮以往的经验相比，八十至九十年代的中长篇社会小说和特写——这一文学序列中最为流行的体裁类型——没有带来多大原则性的艺术创新。这一思潮继续在虚构小说和“学术性”边缘上以其诗学所习惯的形式——追求文献性、细节描写、用形象的词语进行政论性揭露——发挥作用。与此同时，对农奴制改革后的俄罗斯生活的社会分析当时已成功地向前迈进了一步。国内资本主义发展势头锐不可当，宗法制基础衰亡亦不可避免——这些最终被确立下来的认识成为了这种社会分析的基本结论。

德米特里·纳尔基索维奇·马明-西比里亚克（1852—1912）是八十至九十年代杰出的现实主义作家。乌拉尔系列小说构成了其内容宏富的创作的基本方面，这些小说包括《普里瓦洛夫的百万家私》（1883）、《矿巢》（1884）、《三个终点》（1890）、《黄金》（1892）等。新生的社会和经济力量已经渗透到俄罗斯现实生活的方方面面是这些小说首先确立下来的主题。作家透过大量的事件和众多跃然纸上、性格鲜明的人物，在其作品中反映了当下社会进程中的各种紧张状态：劳动形式和日常生活面貌翻天覆地的变化；在商品经济关系的挤压下，宗法制的商人经济（“老式的”）土崩瓦解；以及对雇佣劳动的残酷剥削、工人群众当中出现的抗议、大资本所导致的农村破产等等。在介绍乌拉尔生活历史上独一无二的特点的同时，这些小说也揭示了俄罗斯土壤上工业时代一般的规律性，这点使得马明-西比里亚克的作品具有了一层史诗性的风貌。

作家的世界观在形成过程中，受到了不同方面思想倾向的影响。比如说，作家笔下大都是改革后俄国资本主义发展所带来的消极后果，这种描写受到了某些民粹派观念的影响。但把俄罗斯的资本主义道路看作符合历史发展规律的社会决定论的思想——它在许多方面归因于作家得之于六十年代进步活动家的"酵母"——在马明-西比里亚克的创作中具有决定性的意义。这一决定论思想不仅与民粹派的乌托邦观念相抵牾，而且也和实证主义哲学的决定论观念及其审美上的相似性观念，即把个人看作生物和社会环境的消极从属现象的西欧自然主义理论相对立。

可以认为，对马明-西比里亚克一系列作品而言，资产阶级家庭的没落（《普里瓦洛夫的百万家私》、《矿巢》等）这一典型的主题之所以出现并非没有西方自然主义文学的影响。但尽管如此，马明-西比里亚克与绝对地看待生理因素、遗传奥秘这种观念是格格不入的。就社会因素而言，在他那里这些方面是第二位的。作家作品中资产阶级家族的退化被研究者阐释为对社会欺骗的历史性报复。与此同时，俄罗斯生活的根柢最终并没有受到社会"劫数"的支配。人民性格中的高贵品质，在遭受过去农奴制的践踏之后，在当代不择手段的原始积累这种吞噬一切的涡旋中变得更加扭曲（比如在《黄金》中）。然而，这种品质巨大的潜力并没有销蚀殆尽。在著名的特写《战士》(1883)以及其他许多作品中，与生俱来的气魄、敢作敢为、热爱劳动、心胸博大和讲求良心是他笔下来自人民的人物所具有的特点。

在那一时期的评论中，把马明-西比里亚克看作"俄罗斯的左拉"的论断犯下了简单化的错误。但日后所出现的对这种比较持绝对反对的观点，也没有多少突出成果。

十九世纪最后的四分之一时间里，在俄罗斯民主主义的文学氛围下，对西方自然主义思潮的接受具有多方面的意义。一方面，是对"左拉主义"毫不留情地严厉批判，这一批判实质上指出了自然主义倾向中最为不堪一击的弊端；另一方面，对左拉反映法国自然主义审美纲领的作品《巴黎信札》（于1875—1880年在俄罗斯著名的杂志《欧洲通报》上连载）表现出了认同态度，对这一思潮之理论和实践的正面方面抱有同感。尚在六十年代末七十年代初，谢德林对"新潮的法国文学"之"银版照相术"和"风流韵事主义"进行了一番冷嘲热讽之后，提出了新型长篇小说的思想。在这种类型的长篇小说中，"占据第一位的"不是"心理问题"，而是"社会问题"，这一思想与西方自然主义的探索从类型学上来讲有着彼此相关性。

·48

马明-西比里亚克作品的研究者在其创作中看到了对谢德林思想最具说服力的艺术印证。通过乌拉尔长篇小说系列，可以清楚地看到，社会问题在一部部小说中逐渐得到强化，相对于个人内心的体验，对"外在的"事

情的描写比重也逐渐增加。就其本身而言,小说在对社会环境的广泛分析中(以牺牲个性鲜明的情节变化为代价)流露出西方自然主义小说的倾向。然而作家对自然主义者所宣称的在创作中保持不温不火、完全客观的思想并不认可,在这一意义上来说,他仍忠实于祖国文学稳固的传统。马明-西比里亚克虽然没有达到俄罗斯现实主义经典所具有的心理刻画的深度,但是他循着这条现实主义道路确立了一种积极的艺术立场。这一积极性表现在他对所描写的社会进程的“价值”充满道德评价的激情上,也体现在与泛滥的资本主义功利主义相对立的民族精神因素中的崇高性上。在马明-西比里亚克的笔下,出现了一种把俄罗斯经典长篇的特征和日后在欧洲和俄罗斯成长起来的“社会学”小说特征融合在一起的个性鲜明的体裁。

彼得·德米特里耶维奇·博博雷金(1836—1921)的创作是十九世纪下半叶俄罗斯文学史上引人注目的现象。这是一位非同寻常的多产作家。九十年代时,他的文学活动已经持续了三十年,但他此时仍从事着紧张的文学创作活动。他同样在“社会学”小说这片领域上耕耘。在共同对俄罗斯新生资本主义道路的密切关注中,马明-西比里亚克和博博雷金走到了一起。不过,与此同时,二人在思想立场上和创作方法上也有着不同。

博博雷金是俄罗斯自然主义文学思潮最为鲜明的代表人物。与这一文学思潮或多或少有联系的还有这样一些作家,如瓦西里·伊万诺维奇·涅米洛维奇-丹钦科、阿尔博夫、阿姆菲捷阿特罗夫、波塔卞科。博博雷金,这位《十九世纪欧洲小说》(1900)的作者,曾积极宣传过西方最新的文学流派,但他远非接受了左拉及其同道的所有理论,同时他对生物主义的极端性以及遗传论等持反对立场。俄罗斯的自然主义对他给予了明确的评价。从整体上来看,鲜明地表达了“社会科学工作者所具有”的特点是博博雷金的创作特色,尽管在另外一些方面他的创作恰恰吸纳了西方范本中消极的一面。

自然主义文学思潮里有一个核心观念,即它认为环境对人有着无可置疑的影响力,这种认识在博博雷金的创作里有着切实的艺术体现(对自然力大量的“外部”描写)并且影响到他本身的思想意识。在国家内部业已确立下来的资本主义体制被看作是凌驾于一切的现实,同时也被看作是基本上合理的社会现实。《瓦西里·焦尔金》(1892)是博博雷金九十年代创作的一部相当知名的小说,其中出现了资本主义实业家的正面类型,被用以表现一种“文化资本主义”的思想(这点与马明-西比里亚克截然对立)。实际上,这类倾向是与民主的倾向结合在一起的。不久,继《瓦西里·焦尔金》之后,博博雷金大部头的长篇小说《山隘》(1894)问世。在这部作品里,“资产百万的公司的头脑人物”看起来是“社会发展新阶段”的象征,他的人

道主义使命据说最终是一败涂地。博博雷金不认同科学社会主义，歪曲地刻画了（尽管是最先描写者之一）俄罗斯的马克思主义者（长篇小说《以另外的方式》，1897 年）。尽管仍缺乏应有的深入，博博雷金以同情的笔触（在这方面仍是最早者之一）描写了工人集体以及大资本家工厂里发生的罢工运动（小说《牵引力》，1898 年）。读过这部小说的开头之后，列夫·托尔斯泰表示："博博雷金很敏感。"善于敏锐地在时代的"转折点"上捕捉当前重大的和转瞬即逝的新生事物和现象确实是他类似于"信息爆炸"的作品所体现的特色。然而这位自然主义作家尽管对社会充满了孜孜不倦的求索精神，却仍然没有认识到其所处历史时代的真正内涵。在精神逐渐成长的过程中，新一代的现实主义作家成功地做到了这一点。

八十年代末九十年代初在文坛崭露头角的一批作家，如尼古拉·格奥尔基耶维奇·加林-米哈伊洛夫斯基（1852—1906）、维肯季·维肯季耶维奇·魏列萨耶夫（1867—1945）、叶甫盖尼·尼古拉耶维奇·奇里科夫（1864—1932）、亚历山大·绥拉菲莫维奇·绥拉菲莫维奇（1863—1949 年）等仍更多地保持着社会学观察，这种观察从两个基本的角度来进行：一方面艺术地把握民间风习，另一方面艺术地看待民主知识分子的思想道路和精神上的迷惘。这些作家对社会现实有着特别清醒的认识。他们既对民粹派的"村社"乌托邦极端不信任，也对"文化资本主义"的思想以及那些年流行的形形色色的自由改革派的万应灵药抱有怀疑态度。

时代的风云变幻促使年轻的作家尽快从思想上进行自我定位。他们的作品中在表现幻想破灭的同时，却没有新的信念出现，这种破灭在最初大都转变成自己悲剧的一面。他们作品的主人公在无法克服社会环境所带来的沉重压力之后，常常会陷入困境，尽管这种情况是暂时的，也并非不可避免。这是个性与环境彼此之间关系的共同类型，这种类型对九十年代初、中期的现实主义文学来说非常典型。

重大进展出现在九十年代末和二十世纪初。文艺思想的社会批判倾向与对转变的紧张期待交织在一起。如果说在过去的年代里从类型学的层面上可以清楚地看出现实主义的杰作跟其他受到自然主义思潮一定影响的民主派小说之间明显区别的话，那么，在新阶段，现实主义流派内部创作立场正在取得一致。创新者的教训越来越强烈地为波澜壮阔的文学运动感受到。以往的思潮，虽日渐式微，还将逗留在以后的文学进程中（关于这点还将会谈到）。独领风骚的自然主义文学，在其生命力旺盛的缘由得到破解的情形下，正在让出自己的位置。上面所提到的作家的道路证实了这一点。

加林-米哈伊洛夫斯基最初的重要作品，即那本浓缩了当时作家笔下一

系列短篇和农村特写基调的具有政论色彩的特写《在农村的几年》(1892),引起了人们对民粹派乌托邦不切实际计划的怀疑。不乐观、前景黯淡是从作家思想中得出的总体结论。而知识分子主人公,作家之外的另一个"我",经历过自己在农村改革活动的失败,在社会向前发展的过程中显得张皇失措,对"势必会导致不成功的普遍原因"感到困惑不解。

在加林-米哈伊洛夫斯基著名的自传体四部曲《杰玛的童年》(1892)、《中学生》(1893)、《大学生》(1895)及创作较迟最终没有完成的《工程师》(1904—1906)中,"普遍原因"的威力也得到了展现。全景式的作品讲述了年轻一代知识分子在六十年代时代更迭之际变本加厉的反动威压之下的曲折命运。僵化的政府、保守的家庭、中学和大学里反动的教育体制对开始走向生活的人(主人公阿尔杰米·卡尔塔绍夫及其同龄人)的精神成长造成极为有害的影响是这个四部曲中前三部的基本主题。"糟糕的"社会环境腐蚀着年轻人的心灵,吞噬着他们生就的善良天性,打压为自由思想所唤起的公民追求。在这一意义上,加林-米哈伊洛夫斯基的"教育小说",作为一种体裁的新变体,同样也避免不了与自然主义的文艺思想有关联。然而,九十年代末,在某种程度上前辈作家的艺术实验中所特具的那种社会停滞已为发展所代替。在这一意义上,加林-米哈伊洛夫斯基的道路与柯罗连科的道路相接近。加林-米哈伊洛夫斯基新出版的关于人民生活的政论作品(旅行特写《朝鲜、满洲和辽东半岛周游记》,1899 年;《外省生活杂记》,1900 年)的主导题旨是社会的进步、社会面貌的改观。作家开始倾心于马克思主义之后,其创作中关于宗法制村社制度行将就木的这种反对民粹派的批评越来越多。

50·

在总的思想发展道路以及既追求文献的真实又对真实进行广泛典型化这一主要创作方针方面,魏列萨耶夫与加林-米哈伊洛夫斯基有着共同之处。中篇小说《走投无路》(1895)是魏列萨耶夫第一部重要的作品,其中出现了社会"实验"的场景。小说的主人公是一位年轻的医生,他怀着为民众服务的愿望,以一种自我牺牲的精神,来到了霍乱流行的地区,却遭到了精神上的打击,成了对他不理解也不信任的群众的牺牲品。小说中,民众愚昧的意识与因历史原因造成的他们对"有教养"阶层自然的不信任之间的冲突跟民粹派知识分子与"小兄弟""交融"在一起之期望的破灭交织在了一起。这部作品反映了九十年代消极的社会情绪。

然而,早在 1897 年完成的著名短篇《流行病》中,魏列萨耶夫笔下第一次出现了信奉马克思主义学说的青年知识分子形象。尽管新型的主人公还仅流于形式,但他已经是社会运动中时移世易的前兆。在 1898 年至 1903 年期间所创作的一系列反映农村和城市底层人民生活的作品(中篇《两次

脱险》、短篇《里扎尔》、《在干燥的雾里》、《在草原上》、《为了权益》)中,作家继续与民粹派展开论战,与其他作家相比,他更是毫不留情地卸下了罩在形形色色幻想之上的光环。中篇小说《两次脱险》是俄罗斯文学中最早刻画革命无产者形象的作品之一。

但即便在魏列萨耶夫那里,新型社会思想的成熟也来得较为艰难。在那些年,他继续从事艺术地反映民主知识分子精神探索的编年史性质的创作,同时,他写下了政论性的特写《医生札记》(1901),这部作品成为世纪初广为人知的作品之一。继此之后,中篇小说《在转弯处》(1902)也很快面世。这些作品反映了日渐高涨的公民激情、对个人权益的敏锐感受,同时当中(特别是在中篇《在转弯处》中)也流露出作家在社会前途和理论思想认识方面的一些迷惘。

在俄罗斯文学从思想上推陈出新的复杂过程中,亦有其他一些作家参加了进来。1897年(与魏列萨耶夫的《流行病》同时),奇里科夫写出了轰动一时的小说《残疾者》。在这部作品中,一个大学生马克思主义者,作为一个从流放地回来的民粹派人士、精神上"残疾者"的对立面,代表着"我们灰色生活背景上的一股清流"。

即便对于马克思主义的理解远非与其本身"完全相符",但从极端民主的立场来看待它,便顺理成章地把对马克思主义的同情和以政论口吻表达出来的对待无产阶级——被看作俄罗斯历史的主要主体——的态度结合在了一起。然而,这种同情在九十年代大部分时间里尚未反映在文艺创作中。但是,那一时期文学中对工人主题的关注得到了极大的加强,这一事实本身具有重大意义。在确立这一题材方面绥拉菲莫维奇做出了特别重要的贡献。

九十年代"青年一代"现实主义最为耀眼的现象之一是亚历山大·伊万诺维奇·库普林(1870—1938)的创作。在对直接反映社会题材的关注中,库普林与一些自己的同龄人走到了一起,同时,他试图通过自己的道路克服文学中盛行的社会学判断的某种局限。

九十年代上半期是作家的初学阶段。他从文学的假定性和消遣小说的模式中摆脱出来,获得了文学家之"我"。就在那时,库普林的风格特点和世界观基本倾向于反对专断妄为、反对一切形式的暴力;他还是一如既往地担当了其所喜爱的自己笔下"小人物"式的主人公的保护人。

中篇小说《摩洛》(1896)的问世,标志着作家开始步入其创作的成熟期。小说触及到了那一时期为民主主义文学所热切关注的重大社会问题:俄罗斯资本主义及其命运。丰富的思想和对资本摩洛之揭露的激情使这部并不厚重的作品带给人们深刻的印象。小说也反映了另外的一个问题:有



51・

亚历山大・库普林 肖像画 尼古拉・库利宾作品 1913年

着“迦尔洵和契诃夫式”气质(主人公博布罗夫被赋予了这种气质,在相关评论中对之也持以类似的理解)的知识分子对社会前途的信仰出现了危机。同时代的另外一些作家也同样有过类似的失望。他们洞察到了社会发展的新前景。在这一意义上,《摩洛》中在结尾某个情节中所出现的罢工工人集体反抗的一幕具有深远意义。在人类的奋斗中,“为生存而斗争的铁律”总是占据上风,它“仅仅为了工业的发展向前跨出一步”而凝聚了成千上万人的“力量、健康、智慧和精力”。但这一反抗被刻画得较为晦暗,并没有驱散掉作品当中的沉郁气氛。

两年后,作家写下了著名的中篇小说《阿列霞》,这是另外一部集中体现库普林的世界观和艺术手法的作品。在这部小说里,艺术家关注的对象由“法则”转向了对其而言真正的价值所在:“自由”。小说的女主人公,自然之子,身上散发着一种未开化的气质,是森林里的“女巫”,有着“纯净而独特的自由不羁的天性”。作品中,她身上洋溢着一种为库普林所乐道的、极富魅力的原生“自然人”情致。但“天然”呈现为自由的状态仅仅是在外人一般到访不了的自己所在的保护区里。接触到城市文明,以及与宗法制的农村风俗相交接,这种“天然”就会受到致命的打击:这便是阿列霞的命运。之所以出现这种情形,是因为作家一面把“天然”诗意化了,一面又与民粹主义的幻想格格不入。让社会生活上升到其原本的质朴天然的高度,曾是列夫・托尔斯泰思量过的问题。对于这部《阿列霞》的作者,亦即托尔斯泰的“哥萨克们”的热情崇拜者来说,“天然”与“社会”之间的冲突是未必调和得了的。

在库普林的小说中,与这方面因素伴随始终的是一个双重的风格体系,即抒情的笔触与不吝笔墨的大量外部描写。与特写式的日常生活记录这样的创作并行不悖,库普林也在积极地推行一种抒情心理小说。相对于他那一代及其周围的许多文学工作者而言,库普林对个人心理和人物的微妙感

受给予了非同寻常的关注。不过，也与他们一样，他在现实主义背景下所刻画的典型社会冲突多少仍具有自然主义文学的韵味。

日常生活深刻的戏剧性这一创作基调使库普林与契诃夫有共通之处，这点不单体现于小说《摩洛》当中，也体现在其军事短篇小说比如《夜岗》(1899)中。处于绝境之中的人会受到宿命势力的控制(1902年创作的小说《在马戏团》、《安宁的生活》、《沼泽》)，库普林常从这个角度去阐释这一基调，这是其与契诃夫的不同之处。不过，在俄罗斯第一次革命行将到来之际，作家笔下出现了具有进取精神的主人公。

通过表现骚动不安的高涨情绪和密切关注现实生活的积极因素，现实主义文学对关键的历史进展做出了反应。但是，对现实主义文学而言，更为复杂的是如何在个人与集体的体验之间找到关联。它在这一时期往往与一种充满人道主义色彩的个人主义有着某种精神上的契合。继高尔基、柯罗连科早年的创作和列夫·托尔斯泰(《活尸》)之后，在九十年代末二十世纪初的现实主义文学中出现了这样一种基调：它描写了与现存社会秩序无法调和、同时在自身内外都没有支撑的自发的、孤独的抗议者的形象，表现其一种“错位”的个性。在列昂尼德·安德烈耶夫、斯基塔列茨（斯捷潘·彼得罗夫)的创作中以及在奇里科夫和古谢夫-奥伦堡斯基的某些作品中，可以找到类似的人物。

在我们面前呈现出了“多余人”这一形象类型的新变体。如果说，在过去的俄罗斯文学中，沦为“多余人”大多是贵族知识分子阶层人士的宿命，那么十九世纪和二十世纪之交的现实主义作家们在各种社会层面上、在普通百姓的生活中注意到了这一现象。以崭新面貌出现的冲突获得了广泛的典型性，展现了社会上各个方面的危机。而且，社会同与其势不两立的个人之间的冲突，常常以较过去更紧张、更剧烈的形式表现出来。

新风格的层见迭出离不开对艺术与现实之一般关系的积极探索。十九世纪后半叶，俄罗斯现实主义诗学风貌开始出现变化。以坚持“虚构的现实主义”和“满怀激情地扬起的食指”[①]的艺术为特征的陀思妥耶夫斯基的创作、谢德林的讽刺、迦尔洵的直抒胸臆和柯罗连科的浪漫主义等，以各自不同的方式适应了时代的要求。但在九十年代末至二十世纪初，我们现在所谈及的艺术探索，整体上占据了现实主义文学的主流，并以相当集中的形式表现了出来。它在风格上汲取了主要文学大师的经验。这一经验内在

① 该语出自陀思妥耶夫斯基的《札记：1876—1877》。在其中作家表达了一个重要的文学思想：“诗歌需要激情，需要您的思想，需要始终激情满怀地扬起的食指。需要举重若轻般，更主要的还是需要看似无关紧要地来不偏不倚和实事求是地再现现实”。——译注

的差异实质上影响到了那一时期现实主义文学当中不同艺术倾向的形成。

青年高尔基富有浪漫气息的艺术是一种创新。他的作品运用的是一种激昂高亢、形象鲜明和富有表现力的语言，这种风格类型吸引了其他年轻的文艺工作者，比如安德列耶夫、斯基塔列茨、尤什凯维奇等人。对身边瞬息多变的社会现实的共同感受使得这几位作家以不同方式彼此趋向一致，在与“轻佻的”（据契诃夫对高尔基早年创作的语言风格的评论）浪漫主义、表现主义的诗学冲突中，这种感受寻找到了宣泄口。

52·

站在“高尔基”那一行列的作家认为当下所处的时代灾难重重，相形之下，契诃夫的看法则要比他们温和得多。在后期作品中，契诃夫仍专注于从波澜不惊的外在表现上来反映生活之流。然而，这种外在表现却展现了虽然来得艰难，但事实上不可逆转的世界变革。另外有一种风格倾向与此相投契，它的语言同样不追求富丽、浓艳，而是讲求平淡无奇、直观准确，同时又充满抒情性。

九十年代末，库普林和蒲宁成为了“契诃夫”流派最为重要的作家。他们的创作虽然没有契诃夫作品中所特具的洞悉一切的眼光和抽象概括的广度，但他们二人都别开生面地吸收了这位年长的同时代人的风格经验。

那一时期，风雨飘摇的时局、文艺演进中的重重矛盾以及尚未式微的自然主义文学思潮导致了现实主义文学发展的复杂道路。谢尔盖·亚历山大罗维奇·奈焦诺夫（1868—1922）的创作便是鲜明的例子。他写于二十世纪前十年上半期的戏剧，由于对俄罗斯现实中极端保守的社会层面人们思想的动荡过程有着娴熟的把握（这包括最早和最出色的奈焦诺夫的剧作《瓦纽申的孩子们》、《阿夫多京的生活》、《有钱人》等），从而引起了社会对其所反映内容的认真思考。不过，在奈焦诺夫的笔下，人物个性上弥足珍贵的方面通常被形成它们的环境所压制。

奈焦诺夫和其他一些现实主义艺术家，通过在创作过程中获取积极的个性因素，而逐渐克服了这类影响。无论艺术观的发展过程中伴随着怎样的矛盾，个人情感本身，这一情感的强烈度，在以不同程度反映其意识到的国家历史革新过程的同时，成为当下衡量文学现象之价值的标准。九十年代末到下一世纪初的文学为现实主义新特性的酝酿成熟在做着准备，这种新特性在革命年代鲜明地呈现出来。

对日战争中专制政府的失利和俄罗斯第一次革命的爆发为文学开辟了焕然一新的道路。这一时期，聚集在高尔基所领导的“知识”出版协会周围的一些作家的活动有着特殊的意义。这一协会成为了民主文学运动的先头兵。

“知识出版协会同仁”和其他一些民主作家使人们了解到革命真正波及

的范围。他们描写了席卷城市、乡村和军队的风潮，展现了从自发的暴动到无产阶级的武装起义等各个层面上的自由运动，反映了在那一动荡不安的时期国内几乎所有的阶层和阶级，通过他们对待革命的态度揭示了他们的内心经历。艺术家满腔炽热的公民感达到了白热化的程度。

在“知识”出版协会成员所写的反映城市和乡村社会斗争的戏剧里，政治冲突成为了每一幕的中枢所在并最终决定了人物之间的所有关系：不管是在几代人之间，还是民族矛盾或者甚至是个人冲突（奇里科夫的《农民》，1906 年；尤什凯维奇的《饥饿》和《国王》，1906 年；艾兹曼的《荆棘丛》，1906 年等）。

深化看待事物的历史眼光，这在一些人那里显得非常合情合理，但对另一些人则不尽如此。不过，关于个体及其与历史生活之关系的新观念逐渐成为共同的结论。

库普林经历了一个飞快的发展历程，这是他的一个特点。1905 年他的中篇小说《决斗》问世。这位作家的创作是那些年最为重大的文学现象之一，他笔下展现了前所未有的包罗万象的能力。通过保守和道德退化的军官阶层，作家令人信服地展现了沙俄军队的陈规陋习，同时代人在这样的鲜明背景下，看到了整个社会体制衰亡的征兆。然而，库普林曾写信给高尔基说：“我中篇小说中的……全部大胆创新和豪情满怀是从您那里得来的”，此时，应当认识到，他本人在很大程度上把这一影响和作品——刻画了追求自由和意志刚强人物——的正面因素而非批评因素联系在了一起。

在 1905—1907 年发表的充满关注当前迫切政治问题的短篇作品中，库普林小说的新质发展成熟并确立成型。这些小说批判了俄罗斯穷兵黩武的行为，揭露了镇压革命的刽子手的恶行，对施行大屠杀的人和叛徒的卑劣行径予以了强烈的抨击（《生活之河》、《雷普尼科夫中尉》、《女凶犯》、《胡话》、《杰米尔-卡亚》等）。关于高傲之人的思想部分摆脱了其《决斗》中所具有的个人主义色彩，而与当前的历史联系得更密切。这一思想充满了赞颂革命英雄精神（这一点在小说《干杯》中特别的有名）的激情，尽管作者并没能塑造出鲜活的革命者主人公形象。艺术家库普林像以往一样显示出其对“小人物”有着更为深入的理解，但现在“小人物”在他笔下以一种全新的方式得到了刻画。

《决斗》的主要人物，中尉罗马绍夫的心路历程得到了极为出色的反映。一心想着建功立业的性格软弱的知识分子，最终没有成为英雄，不过在小说的叙述时间里，他终究也不是一成不变的，而是成为了另外的一个罗马绍夫，此时他试图战胜自己的奴性和“怯懦”，克服这些根深蒂固的禀性。在这一斗争中萌发出来了——尽管没有来得及发展——由社会经历所引起

的前所未有的、积极的追求。萨什卡，这个来自码头小酒馆的乐手（短篇小说《冈布里努斯》），似乎打心底产生出了一种谨小慎微的心理，这种心理如影随形地追随着他。不过，他却完成了一件看似毫无可能的事情：革命岁月中的各种事件在这个胆小的人心里激发出一种“不可动摇的勇敢”。历史改变了人的天性，这是库普林笔下反映人物性格的新原则。



高尔基 马明-西比里亚克 捷列绍夫 蒲宁 照片 雅尔塔 1900年

革命年代也以相似的形式影响到了伊万·谢尔盖耶维奇·什梅廖夫的创作。刻画栩栩如生的斗士形象，对作家而言难以胜任。但是他为自己所喜爱的“小人物”式的主人公赋予了给人以希望的新内容，人物的这种心理得之于革命的遭遇（中篇小说《崩塌》，1906年；《公民乌科列伊金》，1907年；稍后的中篇小说《一个来自餐馆的人》，1911年）。虽然这些人在精神成长中仍不乏畏首畏尾，但他们内心的变化已经成为了一种征候。

显著的新特点也出现在“才具稍逊”一些的作家——绥拉菲莫维奇、古谢夫-奥伦堡斯基、尤什凯维奇、艾兹曼、个别的民主派诗人如塔拉索夫等——的作品中，这些特点包括：思想积极的“集体活动家们”（沃罗夫斯基）的，而非自发的、单枪匹马的暴动参加者的群众激情；集体的理性意志；倾向于社会民主思想以及无产阶级革命者的形象等。

这些典型的进步出现于风格发生变化的过程中：即积极的、富有表现

力的现实主义极大地彰显出其形式上的重要性。在小说中，政论的基调、浪漫主义激情、讽刺怪诞的手法、隐喻等蕴含评价的富有表现力的手段得到了明显的加强。“现在，夸张、拙劣、刺耳、粗俗的词汇大行其道，灼燃着好似远古钻燧取来的火；契诃夫笔下的那种沁人心脾、细腻精致、清新明快的语言现在对我们好像是在梦里听到的迷人的音乐”——库普林于1905年如此写道。他那一时期的创作完全印证了这一思想。革命年代期间，俄罗斯的戏剧也同样显示出脱离了契诃夫戏剧那种有着“潜台词”原则的艺术体系而走向赤裸裸地表达思想（政治和哲学的）和强烈的情感对比之类的戏剧艺术。安德烈耶夫、奇里科夫、尤什凯维奇和艾兹曼的戏剧便是如此。

如此一来，现实主义显著的创新与第一次俄罗斯革命期间民主作家的创作实践相关联。二十世纪之初，正是在革命的俄罗斯最先形成了一种文学间彼此联系的特别类型：尚在形成的以高尔基为代表的社会主义文学直接与广泛的现实主义运动相接触，同时在这种或那种程度上也传达了自己的价值取向。俄罗斯的经验也为其他一些国家的民族文学所吸收。随着时间的流逝，这一经验成为了全世界的财富。

事实上，我们所谈及的进程尚没有带来最终成型的、整体一致的结果。在过短的时间内所生发的这些新思想尚未考虑成熟，对这点做到心中有数，可以让这些思想之树日后更加根深叶茂。

在反动气焰甚嚣尘上的年代行将到来之际，俄罗斯文学中出现了一些颓废的倾向。举例来说，这些倾向在米哈伊尔·彼得罗维奇·阿尔志跋绥夫（1878—1927）——反对革命的小说《萨宁》（1907）的作者——的创作中有着鲜明、集中的体现。一些危急的现象也触及到了民主主义文学的环境。不过，这并没有持续太长的时间。

5. 蒲宁的创作和十月革命前十年的现实主义运动

始自1910—1911年，随着社会精神生活的进一步活跃，现实主义的新高涨也就随之开始。在这一阶段，能够引领思潮流向的一些主要的语言艺术家有蒲宁、库普林、什梅廖夫、阿列克谢·尼古拉耶维奇·托尔斯泰、谢尔盖耶夫-岑斯基、普里什文、扎米亚京。在接受了革命年代的经验之后，现实主义文学已经顺着其他道路开始发展。现实主义文学最引人注目的特点就是题材范围的扩大，同时独特地实现了文学的延展。现实生活的全景画面越来越广阔，让人们感到，社会生活的现有形式，无论是庄园贵族的小天地，还是资产阶级守财奴的小圈子、留存在广袤的俄国北部和西伯利亚大地上的宗法制生活方式，抑或是俄罗斯中部乡村的日常生活、偏僻县城的

寂静生活，这一切都已经是穷途末路了。一旦开始描写当时的现实，那就充满了在这一文学阶段极为紧张的沉思——思考人民民族性格，思考民族性格的根源。

新一代现实主义作家，因为他们对已经过去的革命所预期的未实现的希望态度不一，他们的世界观随之也就复杂起来。否定社会秩序常常也就与怀疑甚至不相信社会很快会革新这一情绪交织在一起。在此前的现实主义里，评价人的尺度首先是看他能否有效地抵制统治一切的现存秩序，文学对英雄的性格进行了思考，而这些思考在很多新一代现实主义作家笔下就压低了调子。这些作家的最好作品展示了普通人的命运，展现了失去战士品格的凡夫俗子的精神力量，这无疑是继承了契诃夫的传统。他们对理想社会的渴望依然流淌于笔端，但文学在不久前还承载的历史进程感有所减弱。在这方面最鲜明的例子就是俄罗斯讽刺文学在十月革命之前十年所发生的演变：排挤唇枪舌剑式的政治题材、压制思想的赤裸裸的漫无边际、限制一味地主观评价和愤怒激昂的辞藻，所针对的不当之处都是第一次俄国革命时期的讽刺新闻式文学所犯的通病，而现实主义的具体性、对透过日常生活来体现生存的兴趣开始强化，更为“舒缓的”具有哲学洞察力的音调有所增强。

在汇聚于《讽刺》杂志周围的作家群的创作中，包括这个作家群中最伟大的萨沙·乔尔内(原名亚历山大·米哈伊洛维奇·格利克贝格，1880—1932)的创作中，都很明显地表现出了这些趋势。

无论怎么说，从整体上看，这个作家群本性上就具有1900—1909年最后几年和1910—1919年的前几年现实主义渐渐形成过程中的典型特色，这种现实主义把价值意义提到了首位，与这些价值意义首先紧密相关的就是呈现个性的内心世界，通过道德和美的因素达到精神生活的崇高，放弃个人主义的冷漠不关心。这些价值意义是亘古不变的，那就是追求与我们休戚相关的世界生活在时间和空间上的统一，与自然水乳交融、爱慕美、渴望爱、崇尚艺术这些终极价值的意义。相信这些价值的道德陶冶意义常常远比相信过去现在时的现实要持久得多得多。生活之美抵抗着社会之恶。

55·

在对生活“本质”持续不断的叩问中，新一阶段的俄罗斯现实主义与同步发展的西方现实主义运动不期而遇。比方说，最引人注目的是，人们对汉姆生作品的兴趣与日俱增，在那些“礼赞美的巨大震慑力量、张扬生活之美并向人们展示‘美就像生命诚可贵、爱情价更高一样’的艺术家群”中，库普林极为推崇汉姆生，为此他写成了《论克努特·汉姆生》一文来加以推介。在评论界，人们常常把普里什文尊称为“俄国的汉姆生”。

汉姆生的世界，无论是对自然的、大自然原生态的存在要素的崇拜，还

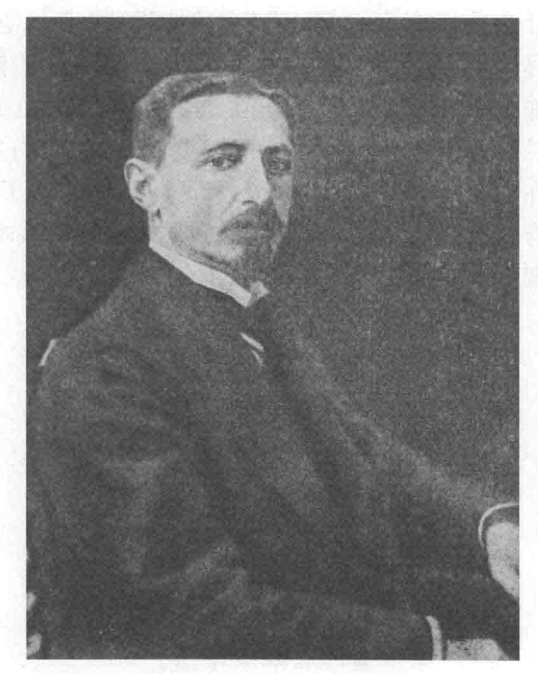
是把日常生活和生存内容的独特结合，抑或是文体手法上的一些特点，都与新一浪的现实主义走到了一起。

第一次世界大战开始后，艺术知识分子世界观中紧张冲突的调子越来越强烈。英勇善战的俄罗斯的解放使命的幻想在战争初期笼罩在一部分作家心头，随着事态的发展，这一幻想越来越被灾难感所驱遣，这种灾难感已经不具有涤荡灵魂的作用，而是命中注定要阴沉昏暗。但在精神考验的时代，让我们心仪的文学家一如既往地在继续探寻终极价值的精神支柱，这些终极价值可以抵抗战争所挑起的残酷的物欲横流的混乱。

从 1900—1909 年的最后几年起，蒲宁就渐渐成为俄国现实主义最伟大的作家。

伊万·亚历克谢耶维奇·蒲宁作为散文家和诗人，早在九十年代就走上了创作道路。他早期所写的短篇小说有一部分被编入《到天涯海角去》这部文集中。这些短篇小说所描写的都是改革后的农民、平民知识分子和小庄园贵族的悲惨命运，这些故事也继承了在十九世纪六十至八十年代民主闲适文学中很受人们欢迎的艺术随笔体的传统。

在十九世纪九十年代和二十世纪之交，蒲宁的创作渐渐地发生了变化。对社会典型和与之相伴随的现实主义日常生活描写已渐渐退居第二位，他的散文与诗歌紧密地交织在一起；抒情袖珍诗成了散文家蒲宁最心爱的体裁。社会问题常常恰好就是在抒情的自我表露中凸显在人们眼前，也就是说，怀旧主题所粉饰的社会生活的现存形式必然是要出现危机的。这一主题当然与蒲宁的贵族阶级偏见有关，如《安东诺夫卡苹果》、《矿岩》、《新的道路》、《梦》、《金窖》等。但是，要是过分强调他的贵族偏见也是不合适的。蒲宁对历史进程的意义没有清晰的概念，但他所关心的不是保持衰退着的生活方式，而是全人类



伊万·蒲宁 照片 1915 年

的需求。他心存忧虑，担心有朝一日，"一个个工厂的烟囱冒着黑烟"，连枝叶繁茂、树身白皙的婆娑桦都没有扎根的地方（《矿岩》），与俄罗斯生活融为一体的俄罗斯风景的全部美景和所有深深的凄楚都将荡然无存（《新的道路》）。时间的历史长河必定要受到天经地义的因素——即自然—民族的原生态原素的检验。尽管如此，蒲宁还是抱定一个主意：俄罗斯生活也不能一成不变。预感到生活将要更新、近在眼前的幸福和远在天边的幸福、稍纵即逝的欢乐和美好的秘密，正是这些富于诗意的主题——尽管贫乏的日常生活就近在咫尺——把蒲宁的抒情散文与契诃夫的创作连结在了一起。大自然这一抒情综合性的形象在蒲宁那些年代所创作的诗歌中获得了独特的哲学内容，这些内容与永久在更新的生活这一主题紧密相关（比如在1900年所创作的长诗《落叶时节》）。

但是，在蒲宁的"永恒"中却没有躁动不安的因素。在那个暴风骤雨的年代，蒲宁与其他现实主义作家——主要是《知识》杂志周围的作家所不同的首先就是这一点。

在第一次俄国革命时期，蒲宁前往东方旅行，他有时公开地申明自己的社会冷淡态度，"知识"杂志周围的作家与他的分歧看上去越来越明显。实际上，在他的创作中，早在第一次革命前就慢慢隐秘地孕育出了新的品格。他的很多取自《古兰经》主题的诗是很出色的，这些诗于1906年出版。《古兰经》让蒲宁折服的不仅仅是它的宗教内容，也不仅仅是它的诗意力量。在他的《仿古兰经》中（这里我们不禁想起了普希金著名的组诗的标题），既有一种关于人的共同生活的包罗万象的基本原则——这些原则既公正且明智，又有英雄业绩的激情：

为自由而战的烈士们
那淌过鲜血的遗骸
让智慧的人民由衷地
萌生起敬意和挚爱。
珍惜它吧，快感恩
那体验圣物的一刹那——
并在爱与仇的搏斗中
像沙漠的狂飙般冲杀。

——《圣洁的遗骸》[1]

---

① 这里采用了顾蕴璞《蒲宁精选集》（燕山出版社2005年版）的译文。——译注

1906年，蒲宁写成了著名的诗篇《乔尔丹诺·布鲁诺》，在诗篇的主人公身上，崇高的冷眼观望与斗争的渴望融为了一体。

但是，在革命年代，蒲宁的另一个发现比渴望斗争的激情更和谐、更坚实，那就是追求对社会现实进行深度的艺术研究。直到今天为止，蒲宁的作品依然鞭策读者对俄罗斯的历史、对俄罗斯人民、对俄罗斯革命的命运进行深刻的思考。

在著名的乡村集中（1910—1912年的《乡村》和《干谷》；还有1911—1914年写的一系列短篇小说），一位冷峻的现实主义作家和叙事诗诗人、社会问题无情的分析家蒲宁替代了抒情诗诗人蒲宁。沃罗夫斯基在1911年写道，中篇小说《乡村》是一部“天才的”、“超越现实的……”、“散发着腐殖土和发霉的树皮鞋味儿的”作品，在“刻画正在衰落的、沦为贫困的、旧时代的乡村的日常生活”时“是既鲜活又逼真”，而在描写新时代的、正在振兴的乡村时“是既片面又不逼真的”，在新时代的农村中蒲宁能看到的“只有衰落和退化”。十九世纪六十年代的俄罗斯进步文学家，他们以清醒的批判态度再现人民的日常生活而见长，蒲宁独特地继承了这些文学家的传统，并把这一传统引向发展，特别是，他反对新斯拉夫派的趋向，但是，即使如此，他也特别重笔描写了阴暗的色彩。蒲宁在提出这个时代的文学中极为重要的民族性格这一问题的时候，有时不知不觉地对民族性格进行了社会历史的概括。他怀着社会的机警、心理的穿透力对新时代乡村的主人和人民知识分子的悲剧（克拉索夫兄弟们）进行描写的时候，却倾向于把如此丰富多彩的性格仅仅解释为是民族心理的劣根性——“野蛮”一直积重难返的结果。

蒲宁的另一部重要的中篇小说是《干谷》。在《干谷》中，他把笔锋转向过去，过去解释着现在，他还把笔锋转向俄罗斯贵族的历史命运。他向我们栩栩如生地讲述了他所熟悉的人间世界的衰落，这个人间世界变得“既不适应劳动，又不能融入共同生活”。但是，就是在这部作品中，社会范畴还是朝着全民族的方向移动。

1910年底，高尔基在致《乡村》的作者的信中写道：“如此深刻，如此历史地来写乡村，谁都不敢提笔。”他在这封信中指出，《乡村》迫使人们不仅仅思考“庄稼汉”，而且“还把俄罗斯当作一个整体来思考”。高尔基的评价比沃洛夫斯基的言说更昂扬，但他的基调与沃洛夫斯基是一致的。作品的客观艺术逻辑大于作者的构思。作者用冷峻的笔触，现实地描写了弥漫在人民群众中的慢性消极、因循守旧和不豁达的本能，这样的笔触使得《乡村》拥有一种“追问难以忘却的失败之原因的优点”（沃罗夫斯基语），亦即追问第一次俄国革命失败的原因，但同时也让人们心头产生了一种思想，

那就是俄罗斯社会中的偏远之乡的命运是历史注定的。这样，就使得《乡村》这部小说在二十世纪初的文学中鹤立鸡群，这部小说在那些描写新时代历史上宗法制生活方式的作品中是最无情的。

在《乡村》之后，1911—1914 年期间，蒲宁写了一些短篇小说，描写了更为丰富多彩的人民生活的画面，尽管其中还依然保存着阴暗的色调。在这些短篇小说中，蒲宁的历史观和民族观逐渐走向融合。他本人承认，较之于中篇小说《乡村》，此后出现了“我们灵魂的新的特点、新的典型、新的情 57· 绪”。也就是在这些短篇小说里，蒲宁写的还是俄式的“野蛮”——不开化的蒙昧无知心理、慢性消极的态度、盲目本能的残忍、装疯卖傻现象（《一百零八》、《夜间谈话》、《伊格纳特》、《约安·雷达列茨》等作品）。但是，极为重要的是那些正面的人民典型，这些典型展示着隐藏在内心深处的民族性格的巨大潜能，民族性格以自己的善良、道德上的刚毅、深刻的精神力量和天才吸引着人们（《扎哈尔·沃罗比耶夫》、《快乐的农家》、《败草》、《流浪歌手拉季昂》、《蛐蛐》等作品）。

在 1907—1911 年期间，蒲宁创作乡村散文的同时，还写了一系列旅途随笔，这就是《鸟的影子》（这一系列随笔的名称是根据这个系列中的第一篇命名的）。这些随笔充溢着崇高的哲学思想。这些短篇小说给我们讲述的是与过去时代的遗痕、与已经消失的文明的余迹不期而遇。这些短篇小说是蒲宁在君士坦丁堡、希腊、埃及、（巴勒斯坦）犹迪亚旅行时有感而发的。他在前去旅行的时候，顺手带上了大萨迪的书。对于蒲宁来说，萨迪是一位很高的典范。是萨迪，他为了环顾世界之大美，把自己的整个生命都搭了进去。显而易见，蒲宁很了解人类在前行的道路上所饱受的痛苦、牺牲、血汗和强暴。他为那些文化瑰宝的一去不复返，为现存的物质短暂易逝而扼腕不已。但是，死亡旁边总是孕育着生命，“生命在不知疲倦地创造着”，人类一代又一代所积累起来的财富培养着一代又一代的经验。雄伟的景象——埃及金字塔——孕育了欢欣鼓舞的这些话：“……时代一代又一代地在流逝，几千年已经过去，可你看，我的手与铺设这些石头的阿拉伯囚徒的瓦蓝色的手情同手足地触摸在了一起。”现代的君士坦丁堡，由于它“接纳所有的语言、所有的风俗、所有的信仰”，蒲宁在这里渴望看到包罗万象的文化复苏的迹象，比方说，他在埃及古老的亚历山大省发现了这个文化的特点，正是在亚历山大，“曾经有一度，差不多所有的宗教和文明都汇聚在这个地方”。因此，《鸟的影子》的主要思想就是，在人类发展的长河中，精神遗产的继承性是不会间断的。这一思想与他在“乡村”集中所表现的民族历史观又进行着独特的争论。

实质上，在第一次世界大战前夕，蒲宁的创作开始了一个新的阶段。在

这一阶段，叙事的品质有了深化。他与偷偷潜入文学领域的沙文主义情绪是格格不入的。他的社会观点变得更有洞察力，更富有批判精神。与此同时，他的普遍哲学世界观又充满了矛盾，越来越复杂，渐渐地就具有悲剧性和灾难性的特点。

短篇小说《四海之内皆兄弟》(1914)和《从旧金山来的先生》(1915)是蒲宁散文创作的杰作，是他创作中的重要里程碑。《四海之内皆兄弟》给我们讲述的是全世界范围的殖民奴役、"被贪婪地掠夺的最古老人类的土地"、"被变成牲畜的各色人等"。在《从旧金山来的先生》中，蒲宁塑造了资本主义文明的全球总体形象，资本主义的文明中，老爷和奴仆的对比极端明显，令人发指，冷酷无情拒人于千里之外，人们只知道满足兽欲，矫揉造作，坑蒙拐骗。现代世界不仅仅是以大规模的压迫让人触目惊心，而且，对蒲宁来说更重要的是，现代世界与生活的原初力量已经完全丧失了联系。对社会问题的揭露已经升华到哲理思考的高度，但与《鸟的影子》相比已经发生了明显的变化。命中注定要灭亡的不仅仅是眼下已经腐烂的文明，亘古以来，人的努力都是徒劳的，人的事业也是要死亡的。任何人类社会的归宿，都是命中注定要违背生活的规律。"以自己不容置疑的智慧让人感到震惊的"学说回光返照，给蒲宁的作品辐射上了明显的痕迹(1916年的短篇小说《同胞》)，蒲宁就是这么来解释那些年让他陶醉不已的佛教哲学的。

但是，因为目睹战争的满目疮痍而加深的悲观主义哲学思想并不能涵盖蒲宁的世界观。还有其他思想在抵制着阴郁的玄而又玄的思想。人民意识的自然人性与生活的自然元素融为一体，也就与距生活的自然元素甚远的雕琢文明形成了鲜明对比(《四海之内皆兄弟》中的英国人，一位"新铁器时代"的人，还有人力车夫僧伽罗人；从旧金山来的"先生"和卡普里岛上的普通人)。

在1910—1919年期间所创作的作品中，爱的形象蕴含着重要的内容，悲剧式的和崇高的内容(《四海之内皆兄弟》、《爱的轨迹》、《轻松的呼吸》、《儿子》、《张的梦》)。在这些作品的大部分中，爱情这一高尚的情感在蒲宁笔端就是共患难，就是呵护人与世界的内部联系的超越自我的生活的能力，即使是在外界的联系即将坍塌的时候更是如此：爱——这是"把整个世界吸入自己心脏的一种渴望，同时又把它献给一个人"，《四海之内皆兄弟》中如是说。

在蒲宁1910—1919年期间所创作的作品中，社会的悲剧性、历史的阴郁—灾难哲学，与光明的"泛神论"自然哲学，与渴望解放自己的"第三真理"(《张的梦》)——人即使是要遭受不可避免的痛苦还要投身世界的真

理——极为复杂地交织在一起。

58· 恰恰是在革命前的十年中，蒲宁的创作变得气势磅礴，这种气势把他推举到了全世界文学的高度。说实在的，国外对蒲宁的广泛承认要稍微晚一些，始于二十年代前期。这时，蒲宁在侨居他乡之后，生活也慢慢安顿下来。在他侨居的法国，先后出版了他的三本作品集，其中收录了十月革命前最好的作品。

1921年，在三本作品集的第一本《从旧金山来的先生》出版后，《时代评论报》的一位评论员写道："蒲宁先生使一位在法国鲜为人知的名字跻身于最著名的俄罗斯作家的行列。"西方最有影响的文学家对他的创作的热情洋溢的反响也保存了下来，这些反响只有在1973年才首次用俄语发表。尽管这些文学家的艺术观点有很大差异，实质上，他们的评论在一点上抓住了蒲宁创作的主要特点：他的现实主义的表现力、紧张的道德哲理探索、对人的深刻认识、惊人的自然感。

1922年5月20日，罗曼·罗兰给自己的记者路易莎·克鲁彼写道，蒲宁的创作有些反民主性，有些悲观，但与此同时，他对蒲宁的天才赞叹不已："他可是一位多么天才的艺术家啊！是啊，不管怎么说，他向人们展示了俄罗斯文学多么崭新的复兴时代啊！"当时的罗兰对印度的宗教—道德哲学倾注了极大的注意力，所以蒲宁的那些充溢着"广袤无际、神秘莫测的亚洲精神"的短篇小说《四海之内皆兄弟》和《同时代人》就对他极具吸引力。他与蒲宁本人也是如此高调地共赏他阅读蒲宁作品时的快感。因此，1922年，罗兰就提名他为诺贝尔奖获得者，尽管是在很久以后，在1933年蒲宁才获膺这项桂冠。

托马斯·曼对《从旧金山来的先生》的评价要早于1926年。他说："这部短篇小说就其道德力度和延展度来说，完全使它与托尔斯泰的一些很有分量的作品《波利库什卡》、《伊万·伊里奇之死》并驾齐驱。"托马斯·曼也在《乡村》中看到了"扣人心弦的力量"——"这是一部关于农民生活的极为忧伤的小说"。在二十年代，蒲宁也让里尔克极为折服。1924年，雷尼耶在巴黎《费加罗报》上多次写道，蒲宁的艺术"饱满、深刻"、"表现力极强"、"有一种神秘和难以捕捉的力量"。在其他一些更早的评价中，雷尼耶认为，那些描写"俄罗斯昨天"的作品，指的主要是"完美的小说"《乡村》和一些"具有悲壮美和独特美"的乡村小说，比已经翻译成很多文字的著名的《从旧金山来的先生》要高一筹。

蒲宁的那些植根于俄罗斯文学丰厚传统的创作当然不是首次为西方打开了俄罗斯的乡村世界。与此同时，无论是观点，还是艺术色彩，这些作品本身就携带着很多新的东西。这一点也被人们抓准了。"他的《乡村》真是

奇妙无比”，1922 年 7 月 27 日纪德在自己的日记中这样写道，他有很多年对蒲宁崇拜得五体投地。尽管他们的“思想领域”、“趣味”和“偏好”有很大的区别，但纪德在他的暮年，亦即 1950 年 10 月 23 日致蒲宁的信中表达了他对这位作家创作的厚爱：“我还不知道有哪部作品，其中的外部世界与内部世界是如此水乳交融地融为一体的，读此作品，让人着实有身临其境之感，这种感觉也无法用其他感觉来替代，词语又是自然地如行云流水，让人耳目为之一新。”所有这些评论都是承认蒲宁散文的价值的。他的诗歌没有，也不可能有这么广泛的反响。无疑，诗歌是蒲宁遗产中比较小的一部分，但是，就是这部分也是非常好的一份遗产。一些常常泼洒给蒲宁诗歌的责备，说什么他的诗歌属于二流、拘泥传统甚至有剽窃之嫌，这当然是有失公正的。诗人蒲宁不仅仅是效法了传统，他为俄罗斯古典诗歌——特别是在诗歌表现力的优美和节奏感方面注入了新的活力并对其进行了完善。况且，蒲宁的诗歌与他创作的总体内容，与他经典散文的基本路径是牢固地胶着在一起的。

在创作的早期，蒲宁的散文很明显地受到了他抒情诗的影响。在 1900—1909 年的最后几年和 1910—1919 年期间，抒情诗反过来又很明显地、极大地影响着他的散文。从革命的那些年代开始，他诗歌的叙事世界拓宽了：这里既有庄园的日常生活、农民的日常生活、老莫斯科的日常生活（《遗产》、《割草人》、《赌徒》等）；又有充满了宏伟和悲壮的俄罗斯历史的主题，历史主题中既有历史的渊源，又有历史的主人公、苦难圣徒、遵守教规者（《空旷》、《圣普罗科皮奥斯》、《鲁斯兰》等）；还有异国他乡——经一位贪婪的不知疲倦的旅行家的专注目光所看到的异国他乡——的外部生活（《威尼斯》、《锡兰》），异国他乡的在想象中复活的远古时代的痕迹（《伊斯坦布尔》、《耶路撒冷》、《太阳之殿》等）。蒲宁的诗歌中时不时地出现散文的叙述调子。俄罗斯壮士歌、编年史的传说、民间寓言、《圣经》和《古兰经》中的苏拉、东方神话和埃及的、叙利亚的、伊朗的、迦勒底的伪经，其中的情节都被他信手拈来，运用得自如有加（《斯维亚托戈尔和伊利亚》、《伏谢斯拉夫大公》；《彼得-强盗》、《亚历山大在埃及》、《摩西五经》、《大洪水》、《星星来自何处》等等）。笔触一旦涉及外部生活的细节，诗人就比此前更洒脱，这样一来，这些细节就更准确，更有层次感，更富质感。

· 59

这并不意味着诗人蒲宁现在转变为另外一种品格。从整体上来看，蒲宁的诗歌仍然是纯抒情的。在抒情诗中，详细的描述要素要服从忏悔性哲理内容（这也是他的抒情诗的独特之处），服从于蒲宁的很多诗歌的哲学基础——“我”、个性和世界的生活。关于哲学基础的各种“真理”在这里展开

了激烈的对话。

……我们于天于地都很遥远……
星星之火燎原于沼泽上的坟墓
光明诞生于黑暗……
我们是沼泽地上的星火
——《沼泽地》

或者：

你多么美啊，人的心灵！你
有时就像夜的天空，深邃、宁静，
像繁星的闪烁！
——《夏夜》

每个单个的存在形式命中注定是要逝去的，诗人蒲宁对此既敏锐又忧伤。也只有“与所有的有生命的东西感同身受，强化‘我’与世界的联系，竭力把现代人的精神经验与人类所经过的所有道路的经验融为一体，才能慰藉这一伤痛”：

我的远祖在他那遥远的童年有过的观感
留下模糊的痕迹，我触摸到了，于是对自己说：
“世界上没有不同的心灵，也没有时间！”
——《山中》

蒲宁的诗歌里也能碰到“阿克梅式的”对物质的独特性的欣赏：

一切都让我高兴并感到新颖：
无论是咖啡的芳香还是吊灯的光影，
不管是地毯的绒毛还是陋室的安逸，
甚至还有报纸的凄冷也是新颖。
——《我在半明半暗中醒来》

但是，诗人所美化的世界不是一个激不起半点涟漪的世界。经诗人的生花妙笔，他诗歌中的独特性就富有了灵性，之所以有灵性，是因为他笔下

的情景不是孤立的，不是封闭的：

> 夜莺在温暖的巢里彻夜歌唱，
> 在干粪那醉人的袅袅蓝烟里，
> 在朦胧、璀璨的繁星那银色的光辉。
>
> ——《寒冷的春天》

这些一连串的现象在其他诗作中也很有代表性，透过这些现象，“卑下的”、渺小的东西都渴望攀升为崇高的、巨大的东西（“干粪的袅袅蓝烟”和“繁星的灰尘”）。在蒲宁的诗歌中，对世界的崇高的哲理般的感受经过一番努力才得到了肯定。

在1900—1909年的最后几年和1910—1919年期间，在其他一些现实主义艺术家的创作中，对社会的无情批判与独特的自我剖析式的人道主义思想方式也交织在一起。

在这里，我们介绍一下库普林的散文创作。1909—1915年创作的中篇小说《亚马街》是他在这一时期推出的力作。在相对比较窄的一个题材领域——描写卖淫、描写“妓女”的日常生活，作家要力争揭露他所否定的社会制度。但是，正是由于库普林想极力包揽广阔的生活，他这部小说的致命伤也恰好就在于散漫，尽管小说不乏具有尖锐的社会意义的很有表现力的场面、细节和一些独特之处。如果说在小说《决斗》中，预感到“巨大的、新的生活”即将“大喜临门”的话，那么，在中篇小说《亚马街》中代之而起的是几乎不可战胜的社会的流毒，如果说这种恶是命中注定要消失的话，那也是在很久远以后的事情。每当他回想起已经过去的革命，他便心存感激（《红色闪电》，1913年），他对近期的社会未来持悲观态度。在1910—1919年期间，库普林对社会的批判力度极为强烈。俄罗斯的现实，在资本压榨下饱受煎熬的整个现代社会遭到了无情的否定（《暗淡的太阳》，1912年），但否定常常是以“自然人”的视角来进行的（比如短篇小说《该死的》，1913年）。在他写作《阿列霞》的时候，过去黄金时代的思绪还常常萦绕在他脑际，在“黄金时代，人们是那么愉快轻松地生活着……人们就像动物一般既自由，又聪颖”。随笔集《渔夫》（1907—1911）中的主人公，他们嘴边所说的那些词儿——“巴拉克拉瓦的渔夫”、“朴素的人，勇敢的心”，令人们一听到就“感到有一种隐秘的、自古以来流淌在原始土著居民的身上的血液在涌动”。库普林心中难以抹去的民主爱好与生存的那些永恒的、根深蒂固的价值——自然、爱情——特别紧密地联系在一起。他首先是从普通人身上看到了他们自古以来所代表的生活之善，这 ·60

些普通人就是库普林那些著名的描写爱情的短篇小说《苏拉米》(1908)、《镶石榴石的手镯》(1911)的主人公——"葡萄园里的可怜姑娘"和姓氏可笑的审计署的官员热尔特科夫。

在1910年代,什梅廖夫的创作中渐渐形成一个新的时期。这位现实主义艺术家的艺术技巧已炉火纯青,且以语言的优美和细节的极度准确让人读后回味无穷。普通人的命运依然牵动着他的心,但对资产阶级生活方式的批判也在增强(比如中篇小说《墙》和《寂静静悄悄》,1912年)。如果说在前期的创作活动中,什梅廖夫还对俄国生活的宗法制形式坚定不移的话,那么现在,这种制度的崩溃就已经不能引起他以前那般的同情了。他对历史问题的兴趣常常也是让位于对"自然"状态的想念(比如中篇小说《离别》,1913年)。

由于帝国主义战争的爆发,什梅廖夫对历史问题的兴趣再次冲动起来。在开始阶段,他被一种雄壮豪迈的"爱国主义"情绪所驱动,这种情绪是以他所不擅长的高雅调子表露出来的,但过了不久,他的冷峻就占了上风。在那一阶段的作品集《严酷的日子》(1916)的大部分作品里,在著名的短篇小说《令人惊奇的奇遇》(1916)和其他作品里,他描绘了人民在战争年代的痛苦挣扎和流离失所,带着极为鄙视的口吻抨击那些二道贩子和小商小贩,尸横遍野万径人踪灭,他们却靠"敲竹杠而脑满肠肥";他鞭挞那些大资产阶级的投机倒把者,他们"大发战争财"。但是要战胜这些痛苦就只有自古以来就超越了眼下的蝇营狗苟的那些人,也就是说那些能够超越社会历史的精神元素,这些精神元素的那些隐含的合乎情理的东西并不受合乎逻辑的推算的支配。这也就是"隐藏"在史前时代的"生活的本来面目",是"引领世界趋势的真理"(《隐秘的面目》,1916年)。

现实主义新浪潮的艺术家们对生活的独特感受在阿列克谢·尼古拉耶维奇·托尔斯泰(1882—1945)的早期创作中也表现了出来。他的创作活动是在1900年代的最后几年开始的。那些象征主义气息很明显地给他早期的文学试作涂上了一层色彩,让人觉得不太和谐,其持续的时间不长。他那些鲜活的文学作品,用丰富多彩的现实主义笔触,描写了俄罗斯贵族的空虚和走投无路:这些作品有《伏尔加河东岸》、长篇小说《两种生活》(1911年,最后更名为《怪人》)和《跛腿贵族》(1912),正是这些作品为年轻的阿·尼·托尔斯泰博得了文坛的承认。

当然,当时的评论界也对阿·尼·托尔斯泰的作品提出了责难,主要是说他在描写现实时不假思索地荒诞不经。幽默的原质实际上渗透在他1910年代的创作中,但幽默的原质与"冷酷的逼真"(高尔基语)是不矛盾的,而恰恰相反,幽默成了逼真的一个最主要的特色。正是在他的这些在

很多方面得益于果戈理传统的看似怪诞不已荒诞不经的早期作品中，特别突出地表现出了作家的批判激情。

阿·尼·托尔斯泰创作的另一值得肯定的方面首先是与纯净的爱情主题紧密联系在一起的。尽管这种爱情常常是“花前月下”的海誓山盟，但它不是庄园里的孩子，而是与阶级偏见格格不入的全人类情感。人类情感中最隐秘的心灵深处的涌动变成了与世界的本质休戚相关的崇高情感的流露（短篇小说《小峡谷》的主人公向自己心爱的女子坦言：“爱你，爱一切，然后，就觉得，要爱整个世界了……”）。这一思想涵盖面广，充满人道主义精神，因而美丽无穷，尽管它与历史的内容还有一定的距离，而有时甚至与这一内容相龃龉。

在第一次革命后的那些年代，谢尔盖·尼古拉耶维奇·谢尔盖耶夫-岑斯基（1875—1958）迅速成长起来。在一些评论文章中，他被视为俄罗斯文学的希望。在创作的初期，他与颓废派的关系就很复杂（较之阿·托尔斯泰与颓废派，他与他们的关系要复杂得多）。在他1900年代所写的早期短篇小说中，甚至是在具有很重要的社会意义的长篇小说《巴巴耶夫》中，讲述了对1905年革命的血腥镇压。不祥劫运对生活颐指气使的念头、人生注定孤独的念头老是摆脱不掉，但对俄罗斯的沉思，时而忧伤，时而豁亮，这倒帮助他消除了颓废派的诱惑（中篇小说《田间的忧伤》，1908—1909年）。

在1910年代，谢尔盖耶夫-岑斯基的创作毅然决然地转向了现实主义，社会批判的题材得到了有力的加强。在他的笔下，俄国的社会现实已经是危机四伏。他提出了时代最重要的问题——资产阶级的事业命中注定是要灭亡的（中篇小说《运动》、《有嗜好的叶莲娜》），塑造了令人生厌的警察所长形象，广泛地概括了俄国专制制度（短篇小说《警察所长德利亚宾》），描写了古老的俄国宗法制的衰落（短篇小说《小熊猫》）。

在谢尔盖耶夫-岑斯基的作品中，深深地感受到的当下历史的戏剧性与哲理思想比邻为肩，这种哲理思想更喜好静观，有时认为有创造性的努力比精神的“初期的真知灼见”更好一些。如果说以前诗人之忧郁神秘莫测的话，那么，即将来临的就是“欢乐地信”光明和谐的生活是一件圣事（“天、地和大地上的一切东西之间有一种秘而不宣的和谐——短篇小说《地下深处》”）。作家也正是在这种“宇宙创造力”（谢尔盖耶夫-岑斯基语）中获得了宇宙观在内心的经久不变，这也正是他之所以对社会持批判精神的支撑点。

十月革命前时期的俄国现实主义的另一个极为鲜亮的现象就是米哈伊尔·米哈伊洛维奇·普里什文（1873—1954）的创作。他于1906年跨入文

坛。在早期的作品中，他对象征主义的宗教哲学问题的探索很重视，欣赏过空想—民粹派的主题，但他最为震撼人心的还是那些植根于民族土壤的健康的情愫。在1906年之后的早期旅途札记中(《飞鸟不惊的地方》、《跟随魔力小面包》、《光明湖》)，在1910—1919年期间创作的短篇小说中(《黑黝黝的阿拉伯人》、《尼康老人》等作品)，为我们留下的既有普里什文式的对大自然的独特洞察力，又有对"纯真的、未被奴役制所玷污的人民心灵的"寻觅。在艺术家普里什文的诗意世界中，"人民心灵"的实质在很大程度上与时代的社会风浪相距较远。在此后的晚一些时候，普里什文对自己当时的情绪做了这么一番表述："历史的规律与心灵的规律并不总是能够吻合的。"

对人民精神真正财富的寻觅也是叶甫盖尼·伊万诺维奇·扎米亚京(1884—1937)早期创作的一个主要特色。扎米亚京的艺术世界当然没有普里什文的那么阳光，他所倾全力思考的是民族生活中被践踏、被歪曲的东西。在他1910—1919年期间所创作的作品中，这些作品有中篇小说《县城种种》(1913)，第一部大部头作品、中篇小说《滥觞》和《远在天边的地方》、一系列短篇小说等，果戈理、陀思妥耶夫斯基和列斯科夫的传统和谐地胶着在一起，描写了偏僻的俄罗斯的城市和乡村的生活。这些作品的主题是鞭挞对国家的鲜活生活极为有害的市侩无政府主义自发势力、俄罗斯式"落后"的恶势力。但是，扎米亚京笔下的偏僻外省已经蕴藏着善良的、自然奔放的力量的萌芽，人们的智慧已是郁郁葱葱，他们历经艰难困苦还是要寻求通往真理和公正的羊肠小道，他的外省那一丝尚存的内心的暖意弥足珍贵。

扎米亚京在审视他所处时代的生活现实时视角极为诱人地广泛：他是透过生活的永恒价值，也即透过人之初性本善和人的本质在周围世界中的戏剧性命运来透视的。但是，就像在其他一些新浪潮的现实主义者笔下一样，在扎米亚京的意识中，历史的和全人类的因素没有找到和解的路径。

俄国十九世纪经典文学的一个特点就是对社会学说极为关注。在十九世纪末二十世纪初的现实主义中，特别是在我们本节所论述的这一阶段，这一传统常常被破坏。在意识到过去的社会信仰有不足之处的同时，很多作家都找不到新的信仰，因而对"理论"和"纲领"普遍持怀疑态度。但是，尽管面对自己精神历程的复杂局面，他们还是进行了宏大主题的思考——既思考国家、民族，又思考人民和世界。因此，他们那些与世纪之交的艺术探索紧密相连的作品的意义含量就显得尤为特别。

俄国现实主义对晚期的列夫·托尔斯泰和契诃夫创作中的体裁结构革新极为关注。从这个意义上来说，蒲宁的经验又是很引人瞩目的，他对艺

术形式进行着思考,这种形式可以最大限度地“凝聚”、“浓缩”思想,同时又为“最广泛的概括提供了一个天地”。蒲宁1900年代的最后几年和1910年代的散文体裁革新所呈现出的两个基本趋势我们在论述列夫·托尔斯泰的那一章中提及过。

首先是“浓缩的史诗”、中篇小说《乡村》,它极为独特地发展了创作《哈吉-穆拉特》的托尔斯泰在体裁方面的发现。在《哈吉-穆拉特》中,情节的多线条结构保存了下来,这种结构是十九世纪叙事作品的显著特点,但似乎是用了显微镜。蒲宁的作品本质上就是叙事的,却没有全景场面,没有程式化的小说类型所缠绕的枝杈繁多的情节线索。艺术材料给人提供一个广阔的全景的某个局部的观感,但这种观感给人一种与“宏大叙事”不同的别样的欲说无语的感觉。蒲宁的直接对象是一种经过详细描写的社会氛围(乡村的),但是,这个氛围与历史的大背景总是有紧密的关系,附带出很多凝练的细节,给人很多暗示,让人心生联想,这些细节、暗示和联想都极为广阔地拓宽了题材的外延。

与“浓缩的史诗”竞相呼应的是蒲宁在1910—1919年期间创作的“小散文”,这些散文也具有史诗般的特点。在他这一阶段的一系列短篇小说中(特别是在《乡村集》中),在描写一性格刻画面前,情节已经退居其后。事件极为舒缓地展开,让人很少感到处于动态之中。即使是那些在展开的时候极为紧张且充满戏剧性的极为尖锐的冲突事件(《伊格纳特》),也被蒲宁铺展在日常生活和生活方式的画面中,这些画面用情节的框架来约束是勉为其难了。在蒲宁极为拿手的肖像短篇小说中,他所表现的不是一个人的生活片段,而常常(就像契诃夫一样)是他的整个生活,甚至是两三种生活(《快乐的农家》、《生活的酸甜苦辣》)。 ·62

善于综合的艺术趋势常常也体现着1910年代期间现实主义散文的诗意语言。在革命年代的现实主义中还很有影响的抒情浪潮如今在具体的具有表现力的诗意描写面前已经退居二线。有时还出现了回到契诃夫之前形式的苗头,描写叙述恣肆泼墨,其潇洒程度与自然主义的描写已经擦肩而过了。尽管如此,这种描写还没有流于主观的放纵,而只是主观性的一种变化。

在1900年代的最后几年,蒲宁散文的文体类型在一系列主要作品中也发生了明显的变化。在这些散文中,传统的描写文体与综合的富于表现力的因素常常交织在一起。从大量细小的情节里,从拼凑成的零星事实中,对那些初看上去很恬淡的细节进行高度的提炼和精选,一个具有象征意义的极具感情的形象就浮现在眼前。

同样的情形也表现在什梅廖夫的散文创作中。他的创作是相当客观的

叙述，其中的评价因素和作者的解释性的“我”与外界的图景几乎完全融为一体，盘根错节的“物质”生活与大量的日常生活的细节跃然纸上。但就是在这种情况下，纯粹的日常生活的形象性总是加深着自己的意义，获得了更为广阔的内容，这些内容都把笔触延伸到人们生活的基础，探寻存在的永恒和“自然”价值。

把表情的和描述的这两种因素极为有特点地融合在一起，这也是在1910年代的现实主义文学中很受人们青睐的民间故事体小说形式所呈现出的特点。

民间故事体小说又呈现出两条线：较为客观的（什梅廖夫、特列涅夫、波德亚切夫等）和较为假定的。较为假定的这一类以早期的扎米亚京的散文（《县城种种》和《到非常遥远的地方去》等）为代表，并预示了二十年代的“辞藻华丽体”散文的出现。

普里什文的创作无论从意义层面还是艺术方面都达到了炉火纯青的融合。对世界的“无神论”感知与史学家、民族学家、方志学家的渊博知识独特地流淌于笔端；抒情象征的形象性和随笔体的科学艺术叙述的严谨性和谐地胶着在一起。

谢尔盖耶夫-岑斯基的创作由于与非现实主义诗学的接触而呈现出复杂的特点。象征主义的诱惑和他内心对象征主义的抵触也恰好就是谢尔盖耶夫-岑斯基作品中的语体冲突。从非常复杂的、展示作者对主观手法材料具有至高无上的驾驭能力到语言的如诗如画般的准确，在这种情况下，抒情因素已经不是让表现因素听命于自己，而是互相依附，谢尔盖耶夫-岑斯基的诗意语言就是这么进化的。从形象的“两重世界”本质到另一个形象——深深植根于现实的、摆脱了虚幻因素，但同时又是多义的、让人心生联想的形象，这就是谢尔盖耶夫-岑斯基整个艺术演进的特点。谢尔盖耶夫-岑斯基的创作在很多方面应归功于象征主义的艺术学派，但吸纳于象征主义艺术学派的精华又转变成了另一种艺术现实。

现实主义艺术的积极化进程——二十世纪全世界文学现象在俄罗斯经历的是自己的独特道路。俄罗斯的现实主义者探寻的是新的形象表现，呼应的是新的文体，与此同时却一直保持着对自己故土之根的眷恋。他们所心仪的最突出的就是渴望更新由经典现实主义传统所尊崇的表现手段。

6. 马克西姆·高尔基的创作

在俄国现实主义文学中，与社会主义解放运动思想紧密相连的文学作

品独树一帜，其中最伟大的代表作品出自于马克西姆·高尔基（阿列克谢·马克西莫维奇·彼什科夫，1868—1936）的手笔。

与此同时，极有代表意义的是，高尔基的艺术实践却与当时在社会民主派运动中广为流传的无产阶级文化理论背道而驰。

1910年，列宁在《一名政论家的短评》一文中，把高尔基（他一度曾与“前进派”过从甚密，但在这一流派中持特殊立场）作为“无产阶级艺术事业中的权威”所代表的新文学路线与前进派作为“专业团体任务”提出的“貌似‘无产阶级’艺术”的纲领进行了对比（《列宁全集》第十九卷）。那些把高尔基和“前进派”区别开来的相类似的分歧也出现在其他文学作品中，并呈现出“否定”的普遍规律性。如果使用现在的术语，可以说这是对新文化的两种理解——独白式的理解和对话式的理解：一种文化是追求绝对性、唯一性、自身的价值，另一种文化则是在作者与民众普遍内心感受的相互影响过程中产生的。对于时常表现出强烈独立倾向的世界无产阶级艺术运动来说，这是一个两难抉择，而高尔基无比坚定地——在世界规模上——表达了自己与“前进派”的倾向性相反。 ·63

高尔基的作品题材广阔，不拘一格，关注着人类关系的方方面面，但正因为其广阔，所以当时让那些正统的“无产阶级文化”热衷派感到疑惑不解，他们把新的艺术形式臆想为是狭隘的阶级意识形态的表现。

这不仅是因为他们观念狭隘，还因为是存在某些客观情况。早在艺术家高尔基诞生之前在西方就出现的无产阶级文学，在其发展的最初阶段，题材大多数是有关工人的作品，主题是反映无产阶级的劳动和斗争，这也是符合客观规律的。在一些评论早期无产阶级艺术以及有无产阶级倾向的艺术的著作中，我们可以见到“反映工人阶级并服务于工人阶级的文学”这样的概念。尽管高尔基作品中无产阶级革命的题材也占有重要地位，但我们已经无法用这一概念来解读高尔基了。当然，题材的广泛性并不是全部的原因，它体现了作家的创作是一个更加深广的过程，这一过程能够表现作者总体创作意图的创新性。正是在高尔基这里，社会主义艺术思想首次成为一个综合性的现象，成为我们全面理解事物的一把钥匙。

这些特点首先体现在高尔基创作的叙事特质。重要的是，高尔基的叙事性并不仅是他某些作品、某些体裁的特点，而是他的方法特点，是他表现事物的一个总体原则，是作家看待整个生活的一个视角。

高尔基作品综合性的另一个方面是其哲学内涵。作家始终不渝地坚持塑造那些现实的集社会—思想、日常生活和普遍的人性于一体的形象。

高尔基从创作伊始，就已经形成了他特有的“作家渗透在作品中”的风格。

作者或者与作者相近的作品主人公(包括自传性主人公)的真实性在与其他人的“真实性”的相互作用中,总是与现实的各种关系,与不同的生活哲学不断进行对照,并从中得到印证。作者的声音永远是心灵众声喧哗中的一个声音。

就这方面来说,高尔基作品中大量的文学呼应、创作传统也具有非常重要的意义,这是由高尔基从一些艺术作品(如从陀思妥耶夫斯基的作品)中继承下来,有时又与这些艺术作品发生激烈争论。那些不同的声音在高尔基的作品中悄声细语,与作者的声音相互交融,构成了生活本身的声音,而生活往往是通过这样或那样的文学形式体现出来。对话式文化与自我封闭式文化的区别即表现于此。在与过去和现在的艺术财富不断交流的过程中,产生了新的艺术语言。

人是在与环境的斗争中成长起来的,这是高尔基思想的一个基本点,同时它也被作家赋予新的内涵。但这一思想是在世纪之交、在世界艺术界共同希望克服人与环境的实证主义观点的背景中产生和形成的。

高尔基在风格方面的探索同样具有代表性,他将现实主义文学传统与浪漫主义文学传统结合在一起,使用自己独特的语言,但同时,这些语言又与世纪之交现实主义文艺中诗化语言的更新过程密不可分。

那种贯穿于高尔基所有作品中的激情在他的早期作品中就清楚地显示出来,这就是对有产者市侩习气盛行的世道决不屈服的精神和强调个性的思想。

在最初阶段,即十九世纪九十年代,高尔基的思想体系在艺术上表现为两条路线,一为现实主义路线(主要是讲述脱离现实的人的系列小说),一为浪漫主义路线(《马卡尔·楚德拉》、《少女与死神》、《小仙女与青年牧人》、《伊泽吉尔老婆子》、《鹰之歌》等)。高尔基本人后来在介绍这些作品时表示,这些作品中有的是描述“穷困而又无聊的生活”的,有的是作家“虚构”的(见《我是怎样学习写作的》一文,1928 年)。这样的区分是有道理的,但失于绝对化。早期的“虚构”也来自于真实的生活;而现实主义的叙事作品不仅是描写“穷困而又无聊的生活”,同时也抒发了对真理和真正价值的渴望。在浪漫主义的传说和描绘现实世界的短篇小说中,现实主义与昂扬的浪漫主义的典型形象交织在一起。对这两类艺术上还十分粗糙的作品来说,重要的是,它们都体现了对周围严酷环境和动荡世界的切身感受。在现实主义作品中,对那些诸如无业游民、“沦落的”人们(《切尔卡什》、《柯诺瓦洛夫》、《玛莉娃》、《叶梅利扬·皮利亚伊》等)等主人公形象的描写也是将丑恶的现实生活与对生活的“浪漫”幻想结合在了一起。

高尔基以新的视角思考着俄国文学本来就很熟悉的那些描写被社会抛

弃的人、生活在“底层”的人的文学题材。高尔基直接反映现实社会的作品（包括描写“流氓无产者”的作品）中的主人公，就像他的文学前辈一样也是一事无成，但同时又以卓尔不群的天赋（内心的高傲和渴望独立）超越了自己的文学前辈，这种天赋虽自我扭曲但却充满希望。正是在这种独特的“自己”的意义上，不是“经验”的而是可能的意义上，这种主人公与高尔基传说类作品中的人物走到了一起。

这两类人物密切相关，与其社会地位和对社会的态度有关的个性问题使他们形象鲜明。在早期作品中，高尔基具有自我肯定精神的人物形象通常都是孤独的，他们否定整个社会并靠自己的力量对抗社会。由此可以看到他们内心既有强大的一面，也有脆弱的一面。

当时的评论经常会把高尔基同他作品中的人物混为一谈，称高尔基是所谓“尼采式作家”这一说法也流行开来。后来这种评论遭到了批驳，特别是在苏联时期的著作中批驳得更多，当然，问题有时比表面看起来要复杂得多。

尼采对于世纪之交文学发展的影响是非常深远的，尽管这种影响的表现形式各不相同。西方几位文学巨匠都经历过尼采式的“苦行”。在一些非常有影响的作家（比如斯特林堡）的作品中，也留下了尼采社会精英论的痕迹。而与此不同的其他一些作家则认为，尼采主要是提倡英雄主义和个人的自我肯定，挣脱外界和内心的一切枷锁，获得完全的解放（杰克·伦敦在1900年代最初几年创作的短篇小说）。托马斯·曼后来剖析得更为深刻：“从尼采身上我首先看到的是一个战胜了自我的人……至于他那些关于力量的哲理格言以及‘浅色头发的骗子’与我有什么关系吗？它们对我来说差不多就是干扰”（《我的生活》，1930年）。

从十九世纪九十年代起，在俄国社会民主派文学阵营里（从尼古拉·米哈伊洛夫斯基到卢那察尔斯基）就又形成了赞同尼采的倾向。这一学派中那些对尼采有着不同程度仰慕的活动家对尼采批评小市民和基督教会的言论大加称道。他们还把尼采关于积极的“自我”思想与他的其他理论分开，并将其运用到争取个性解放的斗争中。

青年高尔基也多少有一些类似的想法。他在1897年给沃伦斯基的信中写道：“我喜欢……尼采”。在尼采对“自我”精神的宣扬中，关于人的内在力量的说法，即人所具有的生命意志和与生俱来的创造力等等词句，深深地吸引着高尔基，但吸引高尔基的只是笔下人物强烈的自我意识和对奴役状态的蔑视，而不是他们的个人主义和关于自由的无政府主义论调，因为这些论调和作家在十九世纪九十年代带有自传性质的作品中的主人公思想是格格不入的，这些主人公渴望为大众服务，尽管这些渴望还相当幼稚

并脱离实际。真正“尼采式”的个人主义是贪婪而自私的，即便这样的人有非凡的才能，就像《无赖汉》里的主人公普罗姆托夫那样，也是令人生厌的。《伊则吉尔老婆子》中的拉腊是一个极具特色的浪漫主义形象，他和普罗姆托夫相类似，是作品中两种类型对比非常明显的人物：一种人以自我为中心，另一种人则舍己为人。但同时，这种对比兼具多重含义。一个妇女同老鹰所生的儿子——“超人”拉腊鄙视并践踏人类（他认为他自己是世界上的第一个人，除了他自己之外，别的什么他都看不到），他遭到了永远的诅咒和鄙视的惩罚。但与拉腊截然相反的主人公丹柯——关于“燃烧的心”的神话，在实现热爱人类的壮举之后，到头来也是形单影只，不被他所拯救的人们所接受，但这里不是错在他自己，而是错在被他拯救了的那些人们。在高尔基早期的作品中，个人观点，而不是整体观点占有主导地位（即使这些个人具有崇高的人道主义思想），从这里也可以看出作家主观主义的总体叙事风格，这对其文体结构与修辞风格特点产生了影响。

青年高尔基的创作，无疑是和世纪之交西方文学中“新浪漫主义运动”的兴起有着密切的关系。“新浪漫主义”作品的主题是反映英雄浪漫主义的个性与忧烦苦闷的现实之间的对抗，从内心里是反对自然主义关于人与环境的观点的（如罗斯唐，十九世纪九十年代，高尔基对其著名戏剧《大鼻子情圣》曾赞叹不已；还有“克朗代克”系列短篇小说的作者杰克·伦敦，以及康拉德等）。这是一种孤独的对抗，往往以内心从不设防的主人公“外在的”失败而告终，显示出在社会恶势力面前的无奈选择。

65·



马克西姆·高尔基 瓦伦丁·谢洛夫作品 1905年

高尔基早期作品的核心也是描写人的个性。但是那时他已经意识到，单凭极端的个人主义价值取向并不能建立起积极的生活态度。高尔基希望个性能与社会建立良性关系的探索，正是这种探索使得他与其他的“新浪漫主义”作家（如罗曼·罗兰）有一些不同之处。

在浪漫主义作品《鹰之歌》（第一次出版于1895年）中，整

个传说笼罩在一个广袤的世界——渴望了解自我的、圣洁的自然界中。鹰的形象和这个世界形成了对照。一个孤独的斗士，在与敌人激战中死去后没有消失得无影无踪，而是化作海水中的泡沫，仿佛是融入了具有永恒生命力的大自然中，获得了永生。正如“讲述”这首歌曲的一位老牧人说的，“信仰上帝的人会进入天堂。倘若不信上帝也不敬神？也许，他——就只能在这片泡沫里……”在故事独特的泛神论背景下，可以想象，英雄的荣耀和一个深远的哲学命题——克服人与自然的疏远——联系在一起。作品第一个版本中还带有抽象的浪漫主义色彩，而在 1899 年的版本中就有了历史视角的成分，也正是在那时，即世纪交替的时刻，高尔基的创作发生了转折。

在 1899—1901 年间，高尔基最早的两部长篇小说——《福玛·高尔杰耶夫》和《三人》问世了。在这两部作品中，那种在十九世纪九十年代短篇散文中出现过的“扩展范围”的趋势变得更加明显。但长篇小说题材的运用并不只是艺术上的成就。这两部作品的中心人物仍旧是不安分的无政府主义者——福玛·高尔杰耶夫和伊里亚·鲁涅夫(《三人》)，他们和高尔基以前作品的主人公有着很多相似之处。但他们与自己所处的历史时代结合得更加紧密了。高尔基率先通过一系列当时社会的主要问题反映了俄罗斯的社会现实，他在思考社会时代的更迭、俄罗斯资本主义制度的命运，这些迫切的社会问题当时正是马克思主义者同民粹派所争论的内容，而高尔基选择了倾向于马克思主义的立场。

1901 年，《海燕》问世，这预示了解放运动的暴风雨就要到来；1902 年，高尔基的首部戏剧作品《小市民》问世，这部作品中，充满革命精神的无产者(火车司机尼尔)成为私有制社会的对立面。作为第一次俄国革命的积极参与者、布尔什维克刊物的组织者之一，高尔基在 1905 年加入俄国社会民主工党。是年 11 月，高尔基与列宁相识并开始了他们持续多年的交往。1906 年 2 月，在莫斯科十二月党人起义遭到镇压后，高尔基肩负党的任务秘密前往美国。在那里，他在完成党赋予的政治使命(在各种集会上发表演说、宣传革命，发表文章，撰写呼吁书)之余，创作了长篇小说《母亲》。这部小说 1907 年才得以脱稿，完成时他已到了意大利。小说《母亲》、1902—1906 年最初的一批戏剧作品(《小市民》、《底层》、《避暑客》、《太阳的孩子》、《野蛮人》，最后是与高尔基长篇小说最接近并同小说同时创作的话剧《仇敌》)，以及那个阶段的其他一系列作品(1904 年的散文诗《人》、一些单独发表的短篇小说、1906 年的讽刺性随笔《在美国》和《我的访问记》、1905 年的《论小市民》等等)最终奠定了作家的政治观点。

《母亲》的问世与《底层》一样成为世界文学史上的巨大财富。这部作品

最初并不是在俄国发表，而是以英译本的形式在美国纽约的《埃皮尔顿》杂志上(1906 年 12 月至 1907 年 6 月)发表，在 1907—1910 年期间，这部作品被翻译成几乎所有的欧洲语言，之后又超越欧洲边界。

当然，一本书所激起的反响不能只看译本的多少。研究人员曾分析了与高尔基同时代的一些杰出人物对《母亲》这部作品的看法，其中包括罗曼·罗兰、尼克索、杰克·伦敦、布莱希特等。在二十年代到三十年代，德国、法国、西班牙、日本等国戏剧文学领域中一个特有的现象就是把文学作品改编成剧本，其中最突出的一部就是由布莱希特按高尔基原著改编的《母亲》(1932)。英国作家和评论家拉尔夫·弗克斯曾写道："在世界的每个角落，都有人因《母亲》的召唤而首次投身到政治中来。"(《长篇小说与人民》，1937 年)

然而，作家本人在承认自己作品的社会影响力(称其为"按作品的基调来看《母亲》是个应时而生的东西")的同时，却也很尖锐地表达了自己对这部作品的不满意("时间过得越久，我越是对这部作品不满意"；"它是我写得最不好的几本书之一")。高尔基此说有他的道理。书中有一些从心理角度缺乏说服力的地方，典型人物形象里也有一点浪漫主义的想象成分，而从作品的风格上看，辞藻过于华丽，有一些不必要的煽情描写和慷慨陈词。从艺术角度看，这部作品的确不是作家的最高成就。无论是持不同意识形态的敌人，还是一些盟友(如沃罗夫斯基)都曾指出，唯美主义倾向给《母亲》以及高尔基当时其他很多作品带来了政治倾向性过大的压力。当然，这丝毫不能抹杀这部作品在思想性方面的创新，它仍是文学史上第一部广泛概括俄国人民革命运动的作品，在世纪之交肩负着特殊的历史使命。

《母亲》这部作品体现了高尔基的叙事视角。不是那些间接记录自己的历史时代的心理上和"个人生活"方面的其他冲突(这在十九世纪那些特别流行的长篇小说中是司空见惯的)，而是直接以社会为背景的事件成了本书的情节基础，同时又制约着事态的纠葛。从这个意义上讲，高尔基的作品继承和发扬了所谓"社会学长篇小说"的传统，这类作品(正如前面所说)在俄国常常具有某种特殊性，这与作家所持的激进立场有关。

67·

叙事性特点也反映在作家独特的性格特征上，它十分符合高尔基在当时非常赞同的一种思想。他在 1904 年的一封信中曾对这种思想进行描述："在我们这个时代应该是最有吸引力的、最应被有头脑的人所接受的""集体意识"。集体意识并不会吞没个性，而会使个性得到发扬。高尔基这一思想的真正核心，以及他描写革命运动的新原则，都可以通过小说《母亲》的主人公安德列·纳霍德卡谈到自己同志们时的一句话来概括："他们像合唱团成员一样和谐生活，但每颗心都有属于自己的旋律。"

在高尔基早期的作品中，与众不同的性格往往会与平平常常的环境产生对立。而现在，他的作品中仍旧会有一些“特别”的人物性格，但个性与广泛的典型性之间已不再有脱离的现象。继《母亲》之后，《忏悔》(1908)的创作中反映了高尔基当时很热衷的一种所谓的“造神论”，但他还是保留了对个性的一般看法。这部小说的主人公——探索真理的马特维耶——对他原先所处环境中传统的生活方式有着特殊的看法，并作为“巨浪”中的一分子去探索新的、撼动旧制度的共性生活本质。

新的主人公形象还具有了一种哲学尺度。作家从创作伊始就对存在的概念有着特别的兴趣，而且，这种兴趣在后来愈加强烈。高尔基作品中常见的人性、母性形象不仅属于俄国革命运动，而且也属于人性固有的本质和伟大的创造力。

高尔基1902—1906年间的戏剧艺术创作也有着类似的风格。他对契诃夫戏剧艺术的创新性作出了高度评价：“这是一种全新的戏剧艺术，现实主义得到升华，成为高尚圣洁和深远思想的象征”；“是使人远离现实，接近哲学概括的剧本”(致契诃夫的信，1898年12月)。他十分关注世界文学当时在这一领域所取得的成就。对于刚刚涉足这一新领域的高尔基来说，纯象征主义戏剧(以莫里斯·梅特林克为著名代表作家)并不适合，这些戏剧中，生活中“先验”的东西与形而上学思想相融合(但后来，在1908年，高尔基对梅特林克在《莫娜·娃娜》和《青鸟》中体现出来的进步表示赞赏，在这些作品中，原先的“个人主义”、“寂静主义”发展为“积极的布道”和倡导“与人性的融合”)。高尔基需要的是另一种类型的创作实践：在现实主义占主要成分的基础上，将传统社会生活戏剧和社会心理戏剧转化为易卜生式的哲理思想剧。确实，在苏维埃时期，高尔基还曾经批评易卜生“智慧的空谈失之过多，说明……个人主义心理的逻辑”。高尔基本人的戏剧作品也未能避免这种“智慧的空谈”，只是受俄罗斯现实主义戏剧传统的影响，在写实性描述上更加不惜笔墨，如《底层》中对生活的真实描绘就非常宏大。当然，作品中高于生活的内容更为重要，高尔基其他的剧本也是以哲学思想性内容为本质特征的。正是在这一点上，我们能够明显看到他同易卜生的接近。鲍里斯·米哈伊洛夫斯基对此作了公正的评价：易卜生是世纪之交西欧戏剧文学中与高尔基最为接近的，尽管他们之间还存在很多不同的地方。

这里的不同之处首先表现在思想本质上，并具体表现在他们作品内容和结构上的不同。易卜生戏剧作品中，利己主义的社会本质是封闭性的，与人类社会共同的思想互不相容，通过个别的人物形象体现出来。人文主义思想实现的途径是个人与不公正的社会秩序进行抗争。

高尔基1900年代的戏剧作品中没有“主角”。这是由于出场人物具有结构上相同的地位，而没有与作品情节层次相对应的从属关系（塔凯尔）。他继承了契诃夫的传统，但对其赋予新意。高尔基作品中描写了大量不同的典型人物，每个都有着鲜明的个性，却又能够“类聚”。这些人物形象表面看起来非常不同，一开始甚至是相互冲突，但最终却发现是“一丘之貉”。心胸狭窄的守财奴老别斯谢苗诺夫和他歇斯底里地反对社会一切文明的儿子似乎有着不同的生活哲学，但他们的市侩本质是相同的（《小市民》）。切尔孔和齐加诺夫是来自资产阶级进步派的“骑士”，他们蔑视生活在偏远小镇那些保守落后的人们，认为他们是“野蛮人”；但那些虚伪的“文化传播者”同样也是“野蛮人”，只是更加冷酷无情罢了（《野蛮人》）。在各种各样的人物形象中，有一种力量横挡在社会创造力前面，阻碍社会的发展。人与环境的对抗变成了“两个环境之间的斗争”（比亚利克语），体现了时代的社会冲突。书名也具有某种“诗意”的特点（《小市民》、《避暑客》、《仇敌》等等）。在这些作品里，非常具体的历史内容与日常生活内容结合在了一起。

68·

剧本《底层》中，历史现实性的因素比高尔基九十年代的其他戏剧作品相对少了一些，但这部作品所包含的深广的哲学命题（“大写的人”的本质、人在社会生活中的使命、真理与谬误的本质）同时也揭示了作家所看到的俄国人精神生活的巨大变化，即人道主义世界观的没落以及积极的、革命的人道主义时代的来临。人道主义世界观只关心个人内心世界的改造，而不关心其生存环境的改造（云游派教徒卢卡及其对“善意的谎言”的布道）。同时，作品中两种“人道主义”的矛盾性质非常复杂。对卢卡本人有不同的理解，对他具有创造力和说服力、具有吸引力（与作家本人对人物的评价相反）的生活哲学也有不同的理解。

《底层》具有深广的哲学思想底蕴和很大的艺术价值，它一问世以及在莫斯科艺术剧院的轰动上演（1902年12月）就成为世界文艺史上的重大事件。在国外，评论家对这一剧本写下了大量评论，在国外长期多次上演，并对其他语言艺术家的作品产生了影响。《底层》体裁独特，走的是讽喻剧的路子，这就使它在高尔基的一系列其他戏剧文学作品中鹤立鸡群，使“底层写作”与二十世纪世界戏剧文学创作中迅猛发展的风格趋势吻合起来。当然，高尔基的理解高度并不总是符合人们对他作品与日俱增的兴趣程度。剧本的舞台表现，就像对剧本的主题进行了转变的文学作品一样，高尔基戏剧作品的主题要么被阐释为幻想破灭后的悲观主义（如尤金·奥尼尔的《送冰的人来了》），要么相反，变成对思想领袖的一味颂扬。

复杂的内容也把高尔基接下来创作的几部戏剧作品（《瓦萨·日烈兹诺

娃》,1910年初稿;《济科夫一家》,1912年;《老人》,1915年)区别开来,在这些作品的哲学心理主题中间接地表现了现实生活的历史性冲突。这些作品足以说明,作家的创作道路已迈上一个新台阶,即十月革命前十年的这一阶段已经大大地丰富了高尔基的艺术创作活动。

在这一时期,高尔基大部分时间是在意大利(卡普里岛)的政治流亡中度过的,他继续投身于俄国的文学运动和社会运动,直到1913年底才得以返回祖国。第一次世界大战期间,高尔基在国内进行了广泛的反战活动。

两次革命之间的这十年期间,高尔基艺术创作的范围得以延展,逐渐从此前某一固定的思想主题中脱离出来。1911—1913年,他创作了浓墨重彩的《意大利童话》,这是又一部关于人民及其通往未来道路的生动诗篇。在创作浪漫主义的《意大利童话》的同时,还创作了《俄罗斯童话》(1912—1917),书中对社会中的消极情绪、民族主义、颓废主义等现象进行了尖锐讽刺,这当然是继承了谢德林童话的传统。这一时期,高尔基的政论文(如《论厚颜无耻》,1908年;《个性的毁灭》,1909年;《自学成才的作家们》,1911年)也都具有浪漫主义和讽刺性相融合的特点。

但并不是任何复杂困难的现实都能用“是”或“否”来断定。在十月革命前十年间,高尔基最突出的作品有“奥古洛夫”系列(《奥古洛夫镇》,1909年;《马特维·柯热米亚金的一生》,1910—1911年)和自传体系列(中篇小说《童年》和《在人间》,1913—1915年;短篇小说集《漫游俄罗斯》,1912—1917年;中篇小说《老板》,1913年,等等),这些作品描绘的是俄罗斯广袤的外省地区,那里的生活在作家眼里显得有些令人迷惑和矛盾,人的存在既有健康的、富有创造力的一面,也有衰败和残缺的一面。

这些作品中表现出的对自发的古老的民族意识的执著兴趣也是众多和高尔基一样的俄国作家所共同拥有的。第一次俄国革命失败的原因之一,就是相当大的一部分生活在俄罗斯偏远地区的农民、小资产阶级、半无产者等阶层所具有的消极性。这是一个尚未在社会舞台上找到自己角色的群体,他们的精神面貌是什么样的?他们心目中究竟是什么占了上风?是理智,还是偏见?

· 69

要给出圆满答案是困难的。在不断探求答案的过程中,高尔基对俄罗斯的历史、民族性格、“俄罗斯的心灵”进行了深入思考,有时也会把他发现的消极性、“宿命论和由此而生的虚无主义”等现象夸大为“民族的劣根性、历史造成的丑陋”,如《马特维·柯热米亚金的一生》,主要是在作品的议论部分,以作者对某些人物进行评价的形式表达出来。而对真实生活的描绘比论述的意义更大,众多“悲惨景象”(尤其是在前几部分)并不会削弱主题,这个主题就是思考如何根除人民中的阴暗面,思考尽管衣衫褴褛,但却

不可战胜的广大人民的精神潜力和历史传统。

自传体中篇小说(《童年》、《在人间》)对人民生活的描绘更加生动,更加丰富多彩,范围更大:所有这些都来自于作家的人生旅途和不断成长的过程,在俄国文学中都占有重要地位。这些作品结合了六十年代作家们的传统和他们追求真理的巨大热情,也结合了《农民》的作者契诃夫的传统和柯罗连科对"人民现实主义"的"浪漫主义升华"。《童年》中祖母的形象曾引起同时代人的赞叹,这一人物是高尔基笔下"最了不起"的女性形象(丘科夫斯基语),也是一个具有象征意义的人物形象:祖母就是俄罗斯,勃洛克和梅列日科夫斯基都这样认为。

自传体作品的主人公同样具有积极意义,他的人生道路反映了人民产生投身伟大事业理想的艰难过程,而这一理想正是一个人精神升华的条件。这一点之所以重要,还因为解放人性中积极因素的思想虽然在世纪之交的世界文学中奔走,但却往往表现为人内心世界的矛盾冲突,表现为与周围环境的对立(如在阿纳托尔·法朗士的作品中),有时,对资产阶级实用主义的厌恶会发展为对全部现实生活的怀疑。

在二十世纪的世界文学中,高尔基的自传体三部曲(最后一部《我的大学》完成于十月革命后)"是此类体裁最全面、最伟大的作品,是一部'富于教育意义的长篇小说'"(鲍里斯·米哈伊洛夫斯基语)。如果说在加林-米哈伊洛夫斯基九十年代的自传体中篇小说中体裁发生转折性改变的话,那么高尔基的作品则再次回归"教育性长篇小说"的传统,传统在得到复兴的同时也得到了发展。高尔基作品中的乐观主义热情不仅源于人类善良的"自然"本质,而且也来自于主人公逐渐跻身其中的前进的历史进程。

与此同时,高尔基就是在这一阶段也还是持续关注着脱离群体的个人。高尔基的作品中,在找到自我的人物身边总是伴随着离群索居的人,在健全或渴望健全的人身边总是存在"杂色"的(用高尔基的话来说)双重性人物。在1900年代的最后几年和1910年代描写广大俄国百姓的作品中,再次出现了我们已经熟悉的那些人物形象——背离了自己所生活的阶层的各种人,他们"沉迷于俄罗斯式的漂泊"。如果他们脱离社会只是为了无政府主义,那么高尔基现在对他们的描写更为严厉,但同时,他们的精神世界也更加复杂,内心充满着种种未能实现的思想。"我认为,就复杂深奥、微妙曲折方面而言,可以说,俄罗斯人民是艺术家描绘思想和情感的最好素材"(《日记片断·回忆》,1924年)。

在称陀思妥耶夫斯基为"发现民族心灵疾病的天才"(1913年所著文章《论卡拉马佐夫气质》、《再论卡拉马佐夫气质》等)的同时,高尔基敏锐地感受到,陀思妥耶夫斯基作品中不乏破坏性,但缺少理想性,而这两种气质的

结合正是高尔基笔下那些正面人物的秘密。重要的是，尽管高尔基曾就哲学思想问题与陀思妥耶夫斯基进行过激烈争论，但是，他一反个人情绪化的慷慨陈词，他自己的创作仍然归功于对这种复杂的双重思想进行的大量艺术探索。

高尔基把另一种性格气质——内心的和谐——赋予了自己作品中那些革命者形象。多年来，我国文学研究领域都把这些人物形象看作是高尔基作品的一种标签，这就破坏了合理的价值尺度。当然，作家笔下的无产阶级革命人物形象的确具有创新意义，但如果仅限于此，就会使作品的艺术光辉大为逊色。高尔基的最高艺术成就，是在1910—1919年期间的"奥古洛夫"系列中篇小说和自传体作品（包括苏联时期的作品）中塑造的那些有着"丰富多彩"内心世界的人物形象。 ·70

在高尔基的创作道路上，十月革命前的几年是最成熟、最多产的时期。这时的高尔基和以往一样，他充满思想、对自己的世界观满怀自信（这一点与当时评论家们的观点相反）。这一时期，他的世界观变得更加清醒，不再过于严肃，有了更加复杂的内涵，也更深地植根于现实、更密切地融合于传统。在1910—1919年期间的自传体作品中，这种与俄国经典精神的结合和他此前的创作活动相比就显得更加厚重。在一些政论时评中，高尔基有时过分强调他反对过去的人道主义，其消极面也被夸大，称人道主义是一种"降低人尊严的怜悯之情"。实际上，他当时的很多艺术作品并未脱离这种"悲悯"的人道主义精神。

1910—1919年期间，高尔基创作领域的"拓展"包含着他叙事风格的进一步发展，同时也体现在体裁类型的变化上。

短篇小说的变化是很明显的。在高尔基以往的创作中，短篇题材的基础往往是某种尖锐的矛盾或某个"特殊的事实"（其中一部短篇小说的书名），这是因为他对个人命运以及个人与环境之间的矛盾冲突给予了极大的关注。

此后，高尔基短篇领域的范围变得更加广阔。按照契诃夫的模式，高尔基与二十世纪初俄国其他现实主义巨匠一起，共同推动了"小散文"体裁的发展。在短篇小说集《漫游俄罗斯》中，作家希望描绘出"俄国生活中某种本质性的东西，即俄罗斯性格"，因此集中所记述的故事是全景式的、多层次的。叙事中包含着详尽的背景描绘，夹杂着零散的人物刻画。人物的个性比以往更深地融进了整个生活体系。

高尔基1900年代的最后几年和1910年代所创作的作品题材范围广泛，概括性强。这些特点同样也表现在他的诸如《马特维·柯热米亚金的一生》这一散文体作品中。主要出场人物的重要性已经用"个性化"的书名

来强调。这当然既准确,又不准确。在《马特维·柯热米亚金的一生》中,主要人物和背景人物之间的关系并不太符合常规(这一点在他后来创作的《克里姆·萨姆金的一生》中表现得更为明显)。事实上,这里的背景人物在很大程度上只是相对的,或者说起初本来想作为背景却被描绘成一个过于宏大的画面。背景画面、舞台、生活场景等等都因"外部"角色而急剧扩大了。对于人物的描述,尽管表现不惜笔墨,但其可信程度较之传统方式却有所降低。

同时,就长期的艺术探索而言,整个生活画面范围更广。呈现在我们面前的叙事作品画面深广,却又严格限制在一个空间范围之内,全部集中于奥古洛夫小镇的生活中。当然,这种限制只是就叙事本身的视角而言,叙事内部包含着多个潜在的场面(关于这类体裁我们在这一章的前几节已经作了说明)。我们前面已引用过高尔基在谈到蒲宁的《乡村》(这部作品的选题范围同样具有严格限制)时的那一段著名的论述,他称这部作品"与其说是讲述'一个农夫'的故事,还不如说是讲述'整个俄罗斯'的故事",从而指出了这部"素材"显得很窄的作品在叙事背后所蕴藏的广阔空间。可以说,这段论述概括了两部作品共同的结构特点。

与此同时,高尔基仍忠实于自己的创作风格:将具体的、历史的归纳升华为哲理思想的概括。正如他在1909年的那篇著名文章《个性的毁灭》中所提到的,人民是"开先河的、最美丽的、最富于创造天赋的哲学家和诗人",应当对人民当中有着深厚根基的精神世界进行深入思考,以思想照亮被各种矛盾所束缚的"历史"的人民形象。神话、记载英雄事迹的史诗以及各种民间口头创作,都是"天才的象征"、"精湛的概括",因为这些创作立足于人民社会实践的立场回答了那些关于生命存在的永恒问题——生与死、人与自然、个人与集体。在高尔基的艺术创作中,也能够明显看到那些古老的传说和史诗的记忆,以及人民不朽的创造力主题(其中既包括早期的浪漫主义作品,也包括后来的几部作品——《福玛·高尔杰耶夫》、《意大利童话》、《马特维·柯热米亚金的一生》等等)。在二十世纪的艺术创作中,对于神话传说有着各种各样的发展和美学阐释,而高尔基则将它们看作是对人民的社会历史进行思考的一种途径。

71·

高尔基的作品语言优美,语言的发展与他创作方法的发展是同步进行的,都是在不断追求一种复杂的整体性。正是在这一过程的开始阶段,就已经能够发现不同风格之间彼此碰撞,包括具体形象的与假设象征的、客观的和主观的、现实主义的和浪漫主义的风格。

在高尔基后来的作品中也能看到浪漫主义风格的色彩。史诗化的英雄性格,饱含激情的艺术风格,展现光明与黑暗的强烈对比(由热情洋溢的宣

讲到怪诞风格的辛辣讽刺），直抒胸臆式的描写，对象征性人物形象的着力刻画，所有这些都是高尔基在第一次俄国革命时期文学创作的突出特点。如长篇小说《母亲》、系列随笔《在美国》，还有收入《我的访问记》中的一些作品，以及一些讽喻性小品文（《聪明人》、《狗》、《老头》）和《士兵》系列短篇小说。高尔基"浪漫的"现实主义在文学史上起了巨大的作用，他调动了二十世纪文学艺术领域的积极因素。

从1900年代的最后几年到1910年代的前几年，高尔基诗化的语言风格发生了转变，传统的、"客观"的现实主义形式得到了丰富发展并占据了上风（塔凯尔在论述高尔基风格时曾描述了这一转变过程）。但这个转变并不是一个一蹴而就的过程。在1910年代，他创作了颇具浪漫主义色彩的《意大利童话》，但此前一个阶段他也创作了纯现实主义的作品。只是从总的发展规律上看，这一转变是存在的（导致整个俄国现实主义散文创作在二十世纪初都发生类似的转变）。在高尔基这一时期的作品中，客观准确的语言风格与主观抒情的风格相比肯定是占优势的，但与此同时也保留了从作者立场出发所进行的评价。那些对日常生活、自然风光、人物肖像等的感性、具体的描绘，总是和独特的象征意义结合在一起。高尔基成熟后的语言已不再是早年那种相互矛盾的两种风格，而是呈现出两位一体的复合性特点。

如短篇小说集《漫游俄罗斯》中有这么一段："堤脚下面二十俄丈的地方，有些水手和苦力正在砍去货船周围的冰；短斧清脆地叩击着，损毁松软的、灰色的河面的冰壳。柔细的铁钩的竿子在空中摇曳，把砍下的冰块推入水下。水溅泼着。沙岸上传来溪水的语声。我们这里发出刨的叹息，锯的呼啸，斧的叩击，铁扣被驱进黄色的、刨平的木头里的声音，同时钟声不时流入这一切声音里去。钟声从远处传来变得柔和，震荡人们的心灵。好像是灰色的日子用工作向春唱赞歌，吁请春早早地降到业已融冰，但尚光裸且贫乏的大地上来。"（《流冰》）在高尔基创作风格的形成上，也能够看到这种复合性的特点。

俄国十月革命前的十年间，还产生了其他一些社会主义文学创作。从各方面来衡量，这些创作都无法和高尔基平起平坐，但通过这些作品也可以看到当时的创作中一些共性的东西。

亚历山大·绥拉菲莫维奇·绥拉菲莫维奇（原名为亚历山大·绥拉菲莫维奇·波波夫，1863—1949年）就是沿着新文艺道路展开创作的一位。

绥拉菲莫维奇从发表第一部短篇小说《浮冰上》（1889）开始，就把以关注劳动人民的命运为己任这一宏愿拉入自己的怀抱。在他十九世纪九十年代发表的大量短篇小说和随笔中（《地下》、《在工厂》、《小矿工》、《扳道工》、

《即将结束》、《挂钩工》等），无产阶级主题十分突出，这些作品形象如真地描绘了工人阶级劳动的艰苦、基本权利和需要被无情践踏，描绘了他们极其恶劣的生存条件。绥拉菲莫维奇笔下的典型形象是不公正社会的消极牺牲品。

绥拉菲莫维奇创作的转折发生在第一次俄国革命期间。这一时期，几乎他的所有作品都是描写人民生活的画面，这些画面以不同方式与革命运动联系在一起。正是在这一时期，他认识到人民群众是历史的主人这一意义（《炸弹》、《送葬曲》、《在普列斯尼亚》、《夜晚》、《广场上》等）。

在后来的几年中，绥拉菲莫维奇的创作风格更加丰富。从事文学创作多年之后，他形成了一种富有感染力的艺术概括形式——画面叙事法，代表作品有1912年发表的《城市与草原》。与高尔基在1910年代的叙事文学一样，绥拉菲莫维奇拓展了新的艺术空间，在描绘资本主义时代的典型特征、记录时代基本社会矛盾的同时，这本书还包涵着现有社会制度必将走向灭亡的思想。作家在反映工人真实的劳动条件的同时，拥有描绘现实天赋的他也表现出了一个艺术家—心理学家的特质。

72·

作家在1900年代末和1910年代所创作的短篇小说也具有这些特点。这些作品描绘了忧愁、压抑、空虚的生活。“时间白白流逝，一去不返……”（《沙原》）“一年年过得飞快……越是往前走，缠绕在身无法摆脱的厄运就越多……”（《女儿》）“他什么也赶不上，有什么等着他，也诱惑着他，可一下子，直到有一天不知不觉地，他——老了……日子就这样一天天过去了”（《摇曳的灯光》）。类似的主题在好几个短篇小说中反复出现，有时给人一种深沉的宿命感，像是在讲述人一生的真谛。事实上，在绥拉菲莫维奇的作品中，这种思想是代表着一种隐含着的矛盾，为了不让人把这种思想归于一般的普遍性。短篇小说《沙原》（1907）曾博得列夫·托尔斯泰的高度评价，这篇小说的女主人公为了能过上富有享乐的生活而出卖自己的青春、美貌，用原本鲜活的生命招来“物质世界死一般的眼球的注视”，从此成为无情命运的奴隶，直到最后被剥夺了生活的权利。《沙原》所表现的主题是当时绥拉菲莫维奇作品中一个最主要的内容——由社会造成的个人悲剧。一个人无法改变自己悲惨的命运，只能做命运的奴隶、任由命运摆布——这就是私有制社会的规则，作家甚至从日常生活中一些表面看来很普通的事情也能够得出这一结论。

从这一点可以看到，现实主义的具体性、日常景物的描写和象征主义富有表现力、生动形象的描写结合在了一起。尽管其中有不少颇费笔墨的、纯艺术性的东西，但追求形象性与思想性的综合这一点还是可圈可点的。这里又出现了一条把绥拉菲莫维奇与高尔基联系起来的纽带。

俄国无产阶级革命诗歌的创作始于十九世纪九十年代。在十九世纪末二十世纪初,出现了一些非常优秀的歌唱体裁作品(波兰革命歌曲的俄译本:《华沙之歌》、《红旗》、《发狂吧,暴君》,《国际歌》的俄译,列昂尼德·彼得洛维奇·拉金、阿犬迪·雅科夫列维奇·科茨、亚历山大·亚历山大罗维奇·波格丹诺夫的原创作品以及很多无名氏作者的作品,大量的"五月"系列歌曲,等等)。新的诗歌继承了十九世纪俄国民间艺术的传统,同时充分展现了自己独特的无产阶级内涵。

在第一次俄国革命以及之后的1911—1914年革命运动高涨时期,无产阶级诗歌创作在群众中广为流传。在1910—1919年期间,杰米扬·别德内、阿列克谢·布拉尼斯拉夫·马希洛夫、米哈伊尔·普罗科夫耶维奇·格拉西莫夫、A·H·波莫尔斯基、伊利亚·伊万诺维奇·萨多菲耶夫、阿列克谢·卡皮托诺维奇·加斯捷夫、伊万·于里耶维奇·菲利普琴科等人的作品中,新文学的视野得到扩大,力图对新的世界观进行全面的阐释。其中,除了革命斗争题材之外,新文学中还涌现了不少关于教育、科学、艺术等内容的作品,丰富多彩,不拘一格。

在一些无产级诗人的作品中普遍存在一种扩大空间的倾向,表现为偏爱世界、宇宙等形象。作家阿列克谢·卡皮托诺维奇·加斯捷夫(1882—1941)的风格独特,他在1913—1917年间创作的诗歌和散文(《汽笛声声》、《塔》、《轨》、《梁》、《我们敢于这样做》、《特别快车》等)预感到了即将到来的技术革命。加斯捷夫预见到了摩天大楼,由钢筋混凝土建造的城市,被人们推离运行轨道的星球。未来的世界是"一架崭新的机器,宇宙第一次在这里找到自己的心脏,找到自己的脉搏"。

除了内容更加丰富之外,新诗歌的体裁风格也变得更加多样化。但初创时期的那些作者的不成熟、总体文明程度和艺术水平的不足,都导致了作品内容创新和表现手段之间存在一定的差距。过多"共性"的东西、"宣言"式的语言、风格上的平庸以及照搬模仿,这些都导致了革命胜利后最初几年里无产阶级文化运动的矛盾性和极端性。

无产阶级诗歌创作中还存在着另一个流派,主要代表是杰米扬·别德内(原名叶菲姆·阿列克谢耶维奇·普里德沃罗夫,1883—1945年)。在早期的文学创作中(1908—1910),杰米扬·别德内很快将民间诗人彼得·菲利波维奇·雅库勃维奇那种"号啕大哭式的歌咏"及其民间抒情体裁转化为自己特有的、具有思想性和创造性的叙事体诗歌(当然,有时也不排除有抒情的成分)。这位诗人主要的武器是讽刺,最喜欢的体裁是寓言,俄罗斯诗歌中与他最接近的是伊万·克雷洛夫、涅克拉索夫的作品以及六十年代讽刺体诗歌。在当时的无产阶级诗歌创作中,正是杰米扬·别德内最完整

地代表了一种反映社会生活全貌的趋势，他所创作的寓言、杂文、诗歌构成了一幅由国内各种深层矛盾所组成的画卷，展现了革命高潮中的城市和农村，揭示了各阶级、各群体、各学派之间的斗争，刻画了不少与劳动人民阵营相对立的反面社会形象——工厂主、地主、富农、神甫、资产阶级文人、形形色色的政客（《儿子》、《主人》、《慈善家》、《布谷鸟》、《演说家》、《傻瓜与笨蛋》、《蚂蚁》、《致工人们》、《我们的道路》等等）。在继承早期无产阶级诗歌创作的浪漫主义叙事传统以及宣传鼓动作用的同时，杰米扬·别德内还坚持了另一个传统——现实主义的表现力、通俗易懂的语言、讽喻性的风格。这两个传统在他的诗歌体中篇小说《大地，自由，工人的自由》中融为一体，这部作品的创作开始于第一次世界大战期间，完成于十月革命后，是第一部大型叙事体无产阶级诗歌作品，记述了当时俄国政治生活中的一些重要事件。

73·

杰米扬·别德内的诗作中也有明显的不足。他的作品犯了过于"接地"的忌讳。没完没了的宣传鼓动加上内容和形式上的简单化，极大地限制了作家潜力的发挥，这些弱点在十月革命后也还是如此。尽管如此，但瑕不掩瑜，杰米扬·别德内还是以一些具有代表性的作品成为十月革命前无产阶级诗歌创作的一位卓越代表。

7. 在现实主义和现代主义之间

在十九世纪末二十世纪初的俄罗斯文学进程中，游离于现实主义和非现实主义流派边缘间的过渡的、交替的现象占有一个特别的位置。这些现象所代表的不仅是具体的历史—文学兴趣的意义，而且还有更为广阔的历史—类型学的意义，因为与这些现象相关的题材范围已经远远超出了民族文学积淀的视域。

边缘间过渡的文学状况，是由艺术发展的大量的多型性所孕育的，多型交替是十九世纪末二十世纪初语言艺术的特征之一，出现在各个国家的文学中。尽管与这些现象有关系的作家之间的区别很大，他们的创作的具体的形象体系也相距甚远，他们在每个民族艺术的传统中都是独特的个例，但在更为广阔的共振中他们却都明显地走到了一起。

我们看到，有两位杰出作家的创作道路很有代表性：一位是瑞典文学家斯特林堡，另一位是意大利文学家皮兰德娄。这两位文学家中的每一位，他们在创作的初始阶段都是沿着现实主义航道发展的，但以后就突现出了艺术思想的新品质，这些品质具有不可比拟的更大的矛盾性。他们作品的思想艺术的主要范围成了彼此之间互相矛盾的世界观争论的舞台，这

就是决定论和非决定论之争。这两位作家都以自己的独特方式表现了艺术思维的交替类型的特点，在这些思维中表露出了世纪之交艺术的某些规律性的东西。



列昂尼德·安德烈耶夫 照片 1909 年

· 74

看来，从这个意义上说，列昂尼德·尼古拉耶维奇·安德烈耶夫（1871—1919）的创作无论是在俄罗斯文学还是在世界文学中都是一个很有说服力的例子。在当时的俄罗斯文学中所表现出来的那种将思想趋向和艺术观念独特地进行综合的特点就是对时代剧烈的戏剧般的感受。个人的特别强烈的情感，反抗、叛逆的动机，放弃以自然主义精神对世界的实证的认识，寻找革新的道路，激活形象的语词，这些特点在安德烈耶夫的作品中都表现得活灵活现。但与此同时，这些特点是以极为独特的，在很多方面既有别于现实主义艺术家群又不同于现实主义的主要艺术论敌的复杂方式表现出来的。“我是谁？在颓废派眼中，我是一个被人瞧不上眼的现实主义者；而在那些死心塌地的现实主义者看来，我是一个颇受怀疑的象征主义者”，1912 年 12 月他给高尔基的信里这样写道。

安德烈耶夫是在俄罗斯经典文学的现实主义传统的映照之下开始走上创作道路的。他在十九世纪九十年代和二十世纪初的创作叙述的是“被侮辱和被损害者”的命运，描写的是“小人物”的悲剧遭际。在那个时期，安德烈耶夫的那些描写城市底层贫民的短篇小说和随笔的很多题材、体裁和风格特点与六十年代的民主文学和以《遗失街风习》而著称的格列布·乌斯宾斯基的创作有很多近似的地方。但是过了没有多久，安德烈耶夫作品的中心主题亦即社会的弱势贫困问题已经获得了非常广阔的意义，贫困成了人人都四面楚歌的尴尬境地。

安德烈耶夫早在创作初期，在他与《旗帜》社周围的现实主义者还意气相投的时候，他的创作中就已经出现了矛盾——在抗议的情感和绝望的情

感之间摇摆，在相信人和神秘主义的恐惧之间捉摸不定。早期的安德烈耶夫的形象体系，把“传统的”现实主义和浓缩的表现主义的诗意语言结合在一起，这也包含着很多注定要在二十世纪的艺术中得以发展的潜质，那就是通过文体上的抒情表现力丰富现实主义的潜质，同时把这一传统转变成另一种非现实主义的特质。安德烈耶夫在1900—1905年期间所创作的最有代表性的作品，如中篇小说《瓦西里·菲维伊斯基的一生》，短篇小说《墙》、《小偷》等，其中所描绘的现实的冲突极为剧烈，作者对世界的感受也是灾难性的。在这些社会政治现实的外部特征不甚明显的作品中，对革命已经临头的日常生活的戏剧性感受被他独特地传达到了力透纸背、入木三分的境界。“……到处都不顺当，灾难已经逼近，恐惧已笼罩在家门口——这一点我早在第一次革命前就知道，你们看，我所知道的这一点，《瓦西里·菲维伊斯基的一生》马上就做出了回答……”勃洛克在1911年这样回忆道。但与此同时，他还传达了另一点：感到个体是玄之又玄的悲剧，这种感受已经预示了存在主义的观念，这个观念后来就演变成了无神论的观点（加缪、萨特）；他把英雄的悲壮、宿命论的主题、叛逆的激情与玄之又玄的恶独特地结合在一起，做出了自己的预言。

孤独的“我”这一悲剧问题一直萦绕在安德烈耶夫心头。尽管他决绝地逼视千人一面的单调、毫无个性的小市民的碌碌无为，但是，他对尼采和自己同时代的国人列夫·舍斯托夫哲学精神中的个人是不能接受的。舍斯托夫撰写了《陀思妥耶夫斯基和尼采悲剧哲学》（1903）和《没有根据的颂扬》（1905）。舍斯托夫坚信，人在精神隔绝的状态中才能达到充分的自由境地，这种自由是人在最无拘无束的以自我为中心的行为中才能得到释放，而安德烈耶夫认为，那些仅仅为一己之私的人一旦离群索居、与世隔绝，倘若不能心领神会情感和周围人内心的真正实质，那就是不可饶恕的（《大满贯》、《城市》、《谎言》、《笑》和1900—1909年期间的其他短篇小说）。一个人“在一个毫无个性的‘他’中是如此可怕地了解自己并找到自己，这个他就是那些毫无干系的陌生人喋喋不休的靶子”（《小偷》）。

性格的特点也就表现于此。在安德烈耶夫的作品中，两种具有个性的元素、两种“个人主义”泾渭分明地表现出来。自我中心主义者，他们鼓噪厌恶人类的哲学，还把这当作自己的护身符。这种对生活的态度无论是由于对被咬伤的、惊恐不安的、被吓破胆的“小人物”的绝望（就像短篇小说《在窗边》）而引起，还是恰好相反，是由于个人的为所欲为、肆无忌惮（就像中篇小说《念头》）而导致，都引起了安德烈耶夫的厌恶。但是，也有其他类型的主人公。《瓦西里·菲维伊斯基的一生》（1904）和短篇小说《走向灰暗的远方》（1909）中的叛逆者，都为被蹂躏的人发出了抗议的呐喊。他们也

是个人主义者，但他们是被迫的，他们把自己的孤独当作一个沉重枷锁而担当起来。在安德烈耶夫的笔下，人先天就是孤独的这一思想与对连接社会生活中的人的要素的理解，与对践踏这些要素的社会秩序的猛烈批判扭结在了一起。

安德烈耶夫创作中另一个很重要的问题——即思想问题，是极其自相矛盾的。几乎是在他创作的全部过程中，从早期的短篇小说和中篇小说到中篇小说《我的笔记》(1908)和话剧《被诅咒而苟生》(1909)再到未完成的中篇小说《撒旦日记》(1918—1919)和他的最后一部伟大的作品，人的理智无法彻悟生存的根本秘密，理智自古以来就是不完美的这一主题贯穿于他的创作中。但安德烈耶夫的"理智批判"还有另一个社会意义很大、道德意义很深的人道主义诉求，这与俄罗斯文学的坚实传统(陀思妥耶夫斯基)，与毅然决然地否定资产阶级的自私自利的实用主义的传统是紧密相连的。

第一次俄国革命给安德烈耶夫的创作拓展了全新的领域。广阔的道德—哲学问题与时代的尖锐的社会问题在中篇小说《红笑》(革命前的1904年底受日俄战争的启发而创作)和随后的中篇小说《省长》(1905)、戏剧《追星星》(1905)及其他一些作品中融合在一起，这些作品对人民的斗争都充满了深厚的同情。安德烈耶夫在自己的作品中竭力压低使人感到惊恐不安的玄之又玄的东西。在戏剧《追星星》中，他极为果断地开始尝试对理智的神秘主义态度进行重新评价，把人放在与历史的联系中加以思考。

但在革命遭到起初的失败后，安德烈耶夫的创作也紧接着发生了"中断"。现在，对能够抚慰心灵的社会—哲学真理的寻觅已被宇宙中存在的恶的玄之又玄的动机所排挤，被人与无法阻挡的事情命中注定要发生对抗所排挤(剧本《人的生活》，1906年；《饥饿大王》，1907年；短篇小说《叶烈尔扎尔》，1906年；中篇小说《加略人犹大》，1907年；《黑暗》，1907年)。

人人皆知的剧本《这个人的生活》的主人公从历史的语境中消失了，但他却保留了革命年代人的特点——鼓动叛逆、创造性精神、崇拜思想。自始至终，无论是对小市民的私有世界，还是对神神秘秘的恶孽，他都是不能妥协的。虽然对手整幕戏从头到尾(出生场面中的"亲戚们"、舞会场面中的"敌人"和"客人"、第二个版本中死亡场面的"继承人")无处不在，但在这出戏中却没有这个人与他的对手的直接冲突。社会冲突一直被存在主义者与"不可抗拒的规则的斗争"所冲淡。这个人与身穿灰色衣服的某个人的遭遇最终把这个人与其他人的冲突一笔勾销，以此来强调他的所有的构想和业绩，在跌宕起伏的惊心动魄中把他引向悲剧的末日。安德烈耶夫对自己的狂傲的叛逆肃然起敬，但他心存创造性的抱负，他的使命是命中注定要成为泡影的。

安德烈耶夫那些年的艺术探索在很多方面都很有前景，首先是在戏剧领域出手不凡。前后贯连成一个系列的剧本《这个人的生活》和《饥饿大王》，这些剧本为暗示式的表现话剧提供了经验（有别于现实主义的"感受"剧及对活生生的生活带着幻象的剧本），这些表现剧没有刻意去塑造个性化的性格，而是挖掘存在的本质基础，没有以情感的共同感受取胜，而是以理性上的自我剖析见长。剧作家安德烈耶夫很想倚仗假定诗学的手段来达到这一目的。假定诗学的立足点首先就是靠怪诞、靠把某些典型和特点推到极端的"夸张"（见安德烈耶夫1907年致斯坦尼斯拉夫斯基的信）。在一系列本质方面，这一诗学与表现主义有所近似，但却很难纳入表现主义的范围。安德烈耶夫的探索为戏剧在后来的发展指明了各种道路。这些道路也走向了现代的现代派戏剧。安德烈耶夫早就表达过的关于新戏剧的思想与尤内斯库关于荒诞剧的说辞惊人地相似："一切都应该被夸大、要过火、看上去像漫画……""主要的是不要怕不自然……不要怕心理上受不了或者准确地说，要让心理有一种玄之又玄的感觉"。但是，这些道路在某些场面和构思里也走向了布莱希特的戏剧美学，其特点就是"陌生化"原则和对过火夸张的批评。

在此后的年代，安德烈耶夫开始寻找摆脱精神危机的出路，竭力"扭转"一下，就像他1908年2月在给高尔基的信中所说的"从否定生活到肯定生活"。1908年，他的著名的《七个绞刑犯的故事》问世。在这部作品里，他对政治的反动发出了愤怒的抗议，以此就与那些年的民主文学走到了一起。在这部作品里，革命家的主人公尽管有很多矛盾，但他们都因精神的高尚和道德的纯洁而熠熠生辉。在安德烈耶夫此后的创作活动中，亦即1900年代的最后几年和1910年代，新的思想火花渐渐地再难迸发出来。能够证明这一凝滞的就是他的长篇小说《萨什卡·日古廖夫》(1911)，这是安德烈耶夫最后一次描写俄国革命史。就连《这个人的生活》和《饿死了》中的那些呐喊的哲学思辨也风光不再。

在1913年给涅米洛维奇-丹钦科的信中，安德烈耶夫对自己的剧本《念头儿》的构思做了这么一个说明，他说，在这部作品中，"集体主义的也几乎就是世界生活的坚定不移的、不用争辩的思想与赤裸裸的个人主义思想的代表是势不两立的"。在1910年代的创作中，安德烈耶夫发生了式微的变化，他对生活的终极本质独特地进行着证明。在更广阔的哲学意义上，格格不入的"我"这个问题实质上也慢慢淡化了，但是作为日常生活的问题，对安德烈耶夫来说仍然带有自己的痛苦意味和悲剧色彩。在哲学上让人感到慰藉的思想（比如短篇小说《飞驰》）常常是不能折射到社会现实里的。被抽象地理解的实质上的善在社会生活中与恶只能是对立的。在他那些年

76 ·

所创作的剧作中，恶是在贵族退化的讽刺—荒诞画面中(《别打啦》)、在鄙俗的资产阶级的群盲形象中(《被扇了几个耳光的人》)、在知识界的庸俗中(《叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜》)、在陀思妥耶夫斯基式描写的“小人物”的生活死胡同中(《可爱的幽灵》)展现出来的。如果说要触及生活的价值，那么这些价值就被思考为非历史进程的价值，被视为在个人的内心世界里所表现出来的精神现象。这些现象在上面所列举的这些剧本中也有表现，这些剧本部分地表现了安德烈耶夫所袒露的“泛心论”思想——这也是把假定剧与心理剧进行综合的一种尝试。思想的二元论和艺术结构的双重性仍然是安德烈耶夫创作世界的一个特点。

在安德烈耶夫创作道路的后期，他的最有分量的作品是1916年脱稿的《狗跳华尔兹》和中篇小说《撒旦日记》。《狗跳华尔兹》对生活的戏剧性具有敏锐的感受，对病态式的心理有力透纸背的描述，堪称为安德烈耶夫“泛心论剧”的力作之一。在《撒旦日记》这部独特的“幻想现实主义”剧作中，安德烈耶夫对同时代的资本主义世界的描摹，对这一世界的深重危机的披露给人以强烈的感染力。后来的研究者在这部中篇小说中发现，作者独具慧眼地预示了原子时代及其可能导致的灾难性后果，不能说没有根据。但是，无论是在《狗跳华尔兹》，还是在《撒旦日记》(就像在1916年写的剧本《安魂曲》)中，玄之又玄的神秘主义又弥漫开来。安德烈耶夫的创作直到最后仍然还是各种世界观和艺术元素互相竞争的场所，竞争也是悬而未决。

在二十世纪初，俄罗斯文学中还有一个十分独特的现象就是阿列克谢·米哈伊洛维奇·列米佐夫(1877—1957)的创作。他的艺术转变云谲波诡，堪为一鲜明例证。在他的艺术世界里，对“被侮辱的与被损害的”弱势的深厚的民主主义的喜爱与对革命运动来临之前的恐惧交织在一起，其间的矛盾具有戏剧性。这里有“多神教式”的热爱生活的民间文学主题(如1907年出版的文集《“万”字状》)与宗教—基督的思想；有对俄罗斯社会生活艰难方面的病态—悲恸的、片面的然而却是可信的展示——这些艰难方面是资本横流、“小人物”的苦难、俄罗斯外省的荒凉和寒碜(1905年写的小说《池塘》、1910年写的中篇小说《结义姊妹》、1912年写的《第五块溃疡》和一系列短篇小说)，他的展示与颓废的“破罐子破摔”式的对生活的否定交织在一起；有超现实主义的“战胜”现实和植根于日常生活土壤的艺术“材料”及传统的现实主义写作手段。

列米佐夫最为完满的表现是在他的一部最具有说教性的和艺术成就很高的中篇小说《结义姊妹》中。关于这部作品他后来写过这么一段话：“肯定是这样，就其紧张程度来说，就反抗世界的决绝程度来说，再也写不出这样的作品了。”在《结义姊妹》中出现了联想、形象、主题，有的已经展开，有

的浮光掠影，这些联想、形象、主题让人不禁想起拉斯科尔尼科夫的“什么都敢干”，想起与拉斯科尔尼科夫正相反的基督式的谦虚贤明，想起列斯科夫的严守教规，还想起以《青铜骑士》精神为代表的国家观念思想。所有这些各种各样的“真理”一旦遭遇人命中注定的悲剧和人的“人之生而无权”，就都失去了意义。但是，与哲学概括让人感到压抑的普遍性相反（就像《结义姊妹》中的一位主人公所絮叨的那样：“不能归罪于任何人”），这部中篇中最为激动人心、最能引起揪心情感的就是那些把列米佐夫与传统联系在一起的东西：“小人物的”被践踏的生活、忍辱负重的、忠顺谦让的、任劳任怨的罗斯的痛苦命运，俄罗斯在那些残酷的蛮夷、施暴者和残忍之徒的统治下被折腾得苦恼不堪。在描写这些蛮夷、施暴者和残忍之徒的时候，列米佐夫用的是果戈理式的有时简直就是谢德林式的无情讽刺笔触。在中篇小说《第五块溃疡》中，列米佐夫惊恐不安的思想跃然纸上。在小说中，外省生活的“真实嘴脸”所示人的就是一幅可怕的场面，没有精神，卑鄙龌龊，可怕到了极点。作者在描写俄罗斯外省时不惜笔墨，带着夸张，带着果戈理式的那种悲喜剧荒诞。县城生活就是全民族生活的集中浓缩，对这一生活的评判者就是作品的主人公——侦查员波布罗夫。作为一位献身于绝对法律的斗士，他给整个俄罗斯历史和“全体俄罗斯人民”写了“一份类似于起诉书的东西”。尽管狂热的责难者的观点在基督教的“别责备”、在神秘主义的超原因面前彻底垮台，但宗教的安抚思想对所描写的现实没有增加什么亮色，也没有掩饰现实中令人毛骨悚然的恶。

77· 列米佐夫的作品读后常常使人有一种神秘的感觉，但即使是这样，他的创作还是具有活生生的现实生活的印象。

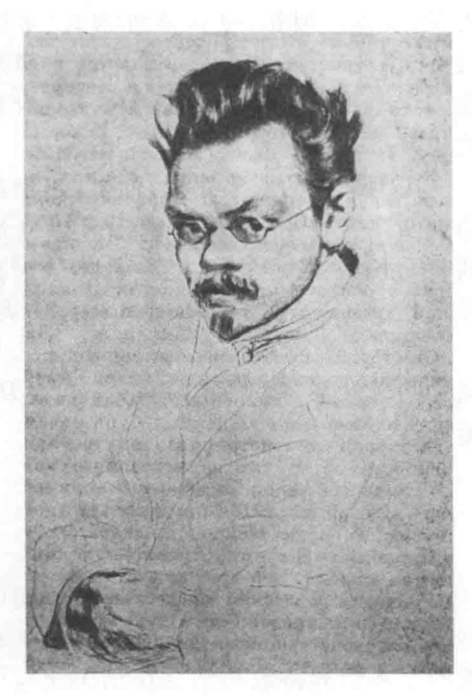
列米佐夫的艺术经验具有很大的影响力。中篇小说《结义姊妹》、《第五块溃疡》和其他作品为散文世界打开了一个新的天地。后来，列米佐夫说，自己首先是一位抒情诗人（“我是多么艰难地把自己吟唱的调子塞到叙事的形式中”）——这也就是承认用叙事形式思考现实是他的弱项，这些弱项也是他的思想中不现实成分的发源地。与此同时，他也发现，对叙事作品来说，抒情的手法有着不知多么宽广的用武之地。

在列米佐夫的艺术宝库中最为珍贵的是他的“民间故事体小说”。他的民间故事体手法——尽管用得漫无节制——展示了其母语的丰富和多彩。诸如《第五块溃疡》等作品的极巧妙的文体技巧表现在“俄罗斯味儿”（列米佐夫语）的各个层面，既玲珑剔透又和谐舒畅的互渗，这种互渗是老百姓的方言、古俄罗斯书面语体与独具作者特色的语言“臆造”——列斯科夫传统的新词儿并忠实于自己语言精神和体系——的综合。列米佐夫的语体摹拟艺术在 1910 年代的一系列作家（如扎米亚京、普里什文）的创作中，在十月

革命后的前十年的装潢散文中都得到了回应。

列米佐夫民间故事体语言并没有局限在以新鲜活跃的表现为己任。在他的民间故事体语言中也独特地表现出了他的世界观。这样一来,对列米佐夫来说,最拿手的从容不迫的日常生活的絮叨这一手法常常就故意引人注目地与内容截然相反。神秘可怕的内容让他讲来就充满了浑厚的幽默,这些可怕的内容外貌上看去显得可笑和司空见惯。神秘的可能性甚至就隐藏在看上去无伤大雅的日常生活的“胡扯”中。最能说明这一点的就是短篇小说《胡骂街的人》。“要是把所有的口头禅、俗语、诙谐插话都找着而且还琢磨它们,那你怕是长命百岁都不够,而最主要的,恐怕你本人也要变得与它们差不多,而你本色的东西什么也没有留下:什么样的诙谐插话都是有的!”

但是,用“诙谐插话的”日常生活语体来叙述可怕的东西——这不仅是一种手法,而且也是生活感受的一种信号。列米佐夫的民间故事体小说,把日常生活中朴素、寻常和“阴险”这些难以撮合在一起的元素胶着、杂糅在一起,这也正好说明形象思维的双重本质,说明与这两个元素有剪不断的关系,说明为了取悦这个或者那个的完整性而摆脱其中的任何一个都是不可能的。



阿列克谢·列米佐夫
鲍里斯·库斯托季耶夫作品 1907 年

如果按照类型系列来分,属于过渡的艺术现象在很大程度上还有鲍里斯·康斯坦丁诺维奇·扎伊采夫(1881—1972)在革命前的创作。他在自传中写道,他是中立于现实主义和现代主义之间,他把契诃夫还有弗拉基米尔·索洛维约夫尊奉为自己的老师。

在扎伊采夫早期创作的意象主义散文中,从他的第一本书《短篇小说》(1906)中就可以看出,对生活的具体感官感受很淡化,一浪又一浪的抒情把世界的形象冲得模模糊糊。在第一次革命后的那些年代,扎伊采夫开始喜爱客观的描写手法,这一手法的优点就是简练和直观的准确。在他的创 ·78

作中出现了与现实主义相近的社会题材,但笔锋要低调得多、温和得多。中篇小说《梦梦梦》(1909)讲述的就是“小人物”的戏剧命运。在第一次世界大战期间创作的短篇小说和不长的中篇小说中(《人间的忧伤》、《无家可归的人》、《母亲和卡佳》等),与契诃夫的《樱桃园》、蒲宁的散文和阿·尼·托尔斯泰的散文相呼应,出现了贵族阶层的枯竭和衰退的主题。扎伊采夫的剧本(《拉宁庄园》、《阿里阿德涅》、《爱情》)受到了契诃夫剧作的影响,他也敢于以叙事的形式驾驭社会画面。但是,《遥远的边陲》(1913)这部长篇小说以世纪初革命风暴为背景,描写了知识分子的精神命运,其中明显地展示了作者内心对社会运动的排斥。扎伊采夫的最典型的主人公(比如1916年创作的《行路人》)在摆脱让他们感到不满意的过去社会后,跨入了生活的新阶段,开始追求永恒的价值。这首先就是追求爱情,爱情就是“神火”的反光。但是,受索洛维约夫“永恒温柔”精神所“现代化”的宗教思想(比方说在1918年发表的《蔚蓝之星》)并没有影响对爱情感受的描写,这些爱情感受常常不受神秘意义所羁绊(比方说1908年创作的中篇小说《阿戈拉菲娜》。

扎伊采夫的形象对“形而上的”创造来说极为鲜活,非常可信,但在真正的现实主义视角看来,就常常有过分抽象之嫌,因为这些形象与历史生活的联系预先就减弱了。这与列米佐夫在二十世纪前十年的追求是相符的:靠拢现实主义,又不疏远与其相反的美学信念。

俄罗斯文学的经验使得我们对二十世纪初艺术中现实主义和非现实主义之间复杂关系的理解更加深化。从这个意义上说,这一经验是值得借鉴的。

8. 象征主义

在象征主义发展的二十五年期间(1892—1917),非现实主义文学流派推出了很多伟大的天才,他们的创作表达了时代艺术意识的本质特点,为俄罗斯和世界诗歌与散文作出了无与伦比的贡献。就像三次革命年代的俄罗斯整个精神生活一样,非现实主义流派的发展进程也是极为紧张,充满了冲突。这种冲突也是美学观念上的个人主义和社会探索之间的矛盾所确定的。在这种情况下,俄罗斯作家自古以来那梦寐以求的探索社会和谐的人的自由思想占了上风,无论这种思想是以多么空想的形式出现的。

在俄罗斯的非现实主义文学流派——象征主义、阿克梅派、未来主义中,开时间之先河、引领艺术成就之最的就是象征主义。象征主义是在由八十年代社会萧条往九十年代的社会政治振奋的骤变阶段出现的。1892

年，梅列日科夫斯基在《论当代俄国文学衰落的原因和新流派》的讲座中呼吁用神秘的思想来丰富现代俄罗斯文学的内容，借助象征主义的形式和意象主义革新诗学。同年出版了梅列日科夫斯基诗歌《象征》，在这本诗集中，他引用了歌德关于"瞬间即逝的就是永恒的象征"这句话作为卷首语。在1894—1895年期间，出版了勃留索夫的三卷引起轰动的诗歌集《俄国象征主义者》，以此也展示了新的抒情诗理论和抒情诗的典范。

这么一来，在当时已经形成的俄国象征主义流派中差不多同时出现了两种趋势：勃留索夫的美学—心理学流派和由梅列日科夫斯基公开宣布的美学—宗教学流派。这两个艺术趋势的信奉者都渴望更新语言艺术，美学—心理学流派的目的就是更好地自我表现创造着的"我"，美学—宗教学流派则更希望令人信服地说出关于世界的新的神秘主义真理。如果套用普希金的话，美学—心理学流派就是自认为生来以表现"甜蜜声音"的，而美学—宗教学流派就是专事"祈祷"的。目的的象征主义和手段的象征主义相伴而生、生而竞争，直到1910年代的前几年这一流派式微为止。

在九十年代，对象征主义艺术类型很心仪的有瓦列里·雅科夫列维奇·勃留索夫、巴尔蒙特、索洛古勃、尤尔基斯·卡济米洛维奇·巴尔特鲁沙伊季斯（1873—1944）、伊万·伊万诺维奇·科涅夫斯科伊（1877—1901）和米拉·洛霍维茨卡娅（1869—1905）的部分创作，还有因诺肯季·费奥多罗维奇·安年斯基（1855—1909），他只有在二十世纪初才发表了自己当时所创作的诗歌作品。把象征主义当作美学—宗教学之表达的艺术，持此观点的有德米特里·谢尔盖耶维奇·梅列日科夫斯基（1866—1941）、尼古拉·马克西莫维奇·明斯基（原名尼古拉·马克西莫维奇·维林金）（1855—1937）、季娜依达·吉皮乌斯（1869—1945）。

从1900—1909年初，在别雷、维亚切斯拉夫·伊万诺维奇·伊万诺夫、勃洛克、谢尔盖·米哈伊洛维奇·索洛维约夫、埃利斯（列夫·利沃维奇·科贝林斯基）的发言和诗歌中可以看出，神秘象征主义进入了一个新阶段，但是，在象征主义流派中，在这两股潜流中没有什么不可逾越的障碍。诗人亚历山大·米哈伊洛维奇·杜勃罗留波夫（1876—1944?）的创作很能说明这一点。"彻头彻尾的唯美主义者"，按照勃留索夫的说法，在诗集《自然在创造·自然被创造》中全然是一位个人主义者和颓废派，没过多久就回到民间当起了朝拜者，与宗教信徒亲近起来。在俄国象征主义中，"拒绝颓废的福音书"（普列汉诺夫评论明斯基的话）与"没有福音书的颓废"不止一次地交叉在一起，与此同时，就是在每股潜流的内部也不是天衣无缝，别雷、维亚切斯拉夫·伊万诺夫，特别是勃洛克就一直否定梅列日科夫斯基的宗教更新学说。

别雷后来曾经说，把各种各样的象征主义者维系在一起的首先是他们的“不”。无论是勃留索夫的追随者，还是梅列日科夫斯基的拥护者，就像“小一辈”象征主义者一样，他们在一点上是共同的，那就是他们都对美学中的唯物主义世界观和功利主义不怀好感。他们异口同声地谴责自然主义的“多余的真实”及其“对现实的放大”（勃留索夫评论艺术剧院的话），他们在现代现实主义创作的很多现象中也看到了这种多余的真实。在学科细分的条件下，在自然科学世纪初创立了伟大发现而面临哲学危机的情况下，浪漫主义对纯理性主义和科学中心论表示不信任就又显得理直气壮了。打破被“死气沉沉的实证主义”捆绑的资产阶级哲学和文化的死水一潭，就必须“让俄罗斯思想回归理想主义”？神秘主义哲学家—诗人、很多象征主义者的精神领袖弗拉基米尔·谢尔盖耶维奇·索洛维约夫（1853—1900）对此就做出了预言。在创作宣言中，如果以叔本华的精神来看的话，对世界的直觉认识与只能给出现实的“苍白原始形象”（别雷语）的不完善的纯理性主义—逻辑认识是对立的。象征主义者很喜欢念叨费特的诗句：“可不可以用头脑的清醒力量，/把缪斯本人对沉醉者耳语的话讲一讲？”

艺术被看成是比科学更高的价值，只有艺术才能与“荡涤”官方教会坏影响的宗教并驾齐驱。在洋溢着浪漫主义精神的艺术中最为崇尚音乐这种少一些“痉挛”而同时又多一些“预见”的能够窥探“生活奥妙”的创造形式（别雷语）。作品的感染力与其说是产生于它的内容，还不如说是涌动自它那启发想象的力量、它的“魔力”（勃留索夫语）。艺术家的作用就在于做出预言并引领“对宇宙的人定胜天”（维亚切斯拉夫·伊万诺夫语）。

俄罗斯象征主义者其根之远要追溯到俄罗斯和外国唯心主义思想的很多方面。象征主义者在很多方面要归功于柏拉图的客观唯心主义，柏拉图有一个针对“理想国”的“永恒”思想和这一永恒思想在人间的“瞬间的”体现。柏拉图主义的传播工具就是弗拉基米尔·索洛维约夫的抒情—哲学沉思体，他呼吁要在“事物粗糙的表面下”雕琢那崇高真理的“不朽的珍珠”：

亲爱的朋友啊，难道你看不见，
我们目力所及的
这只是回光的一返照，
只是目力不所及的一杆影？
亲爱的朋友啊，难道你听不见
熙熙攘攘的生活
噼啪作响
那只是恢弘和声之回音被弄拧？

在社会学和美学领域，许多象征主义者，无论是“老一辈”的梅列日科夫斯基、明斯基、吉皮乌斯，还是“小一辈”的别雷、维亚切斯拉夫·伊万诺夫，他们都支持陀思妥耶夫斯基和弗拉基米尔·索洛维约夫的基督教社会主义思想，同意他们那始终不渝的“美能拯救世界”，美是与恶斗争的“第一力量”，美若与善和真携手，未来的“世界统一”和世界的和谐就会有坚实的基石。他们与谢林、耶拿浪漫派、卡莱尔、瓦格纳、易卜生不谋而合，“精神革命”——亦即独立个性的道德、精神的出类拔萃与社会政治的解放是相伴而生的。果戈理所说的“内心有一把万能钥匙”被得到了宽泛的理解，一个人的精神道德改善以不同的方案作为社会革新的途径（共济会会员、“爱智派”、斯拉夫派、陀思妥耶夫斯基、列夫·托尔斯泰）。与此同时，海纳百川的象征主义文化还吮吸了叔本华、尼采、王尔德、爱伦·坡及十九世纪五十至九十年代的法国和比利时诗人（波德莱尔、魏尔伦、马拉美、梅特林克、维尔哈伦）的乳汁。俄罗斯诗歌——普希金和莱蒙托夫、丘特切夫和费特，还有波隆斯基、福法诺夫、斯鲁切夫斯基的影响也是非常重要的。

在时代精神探索的各种思潮中，呈两股潜流的俄罗斯象征主义者在“为理想主义而奋斗”这一条线上达到了合流，理想主义在世纪末因抵抗功利主义的蔓延而壮大起来。他们同意弗拉基米尔·索洛维约夫的思想，在索洛维约夫看来，资本主义制度是碎裂个性的，是散布“生活中的原子说、科学中的原子说、文化中的原子说”，因此，功利主义就是资本主义意识的温床。象征主义者对那些功利主义哲学和美学批评，特别是九十年代由阿基姆·沃伦斯基在《北方导报》杂志上对俄罗斯革命民主主义者的思想所进行的批评很感兴趣。在俄罗斯象征主义者的第一本杂志《艺术世界》(1899—1904)上由谢尔盖·佳吉列夫和亚历山大·伯努瓦组织的与后期巡回展览画派之间的论战就具有同样的性质。无论是在世界观还是创作理念上，象征主义者尽管与这些杂志的组织者都有分歧，但他们还是为这些杂志撰稿。因此，在《艺术世界》上就出现了梅列日科夫斯基内容广博的《列夫·托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基》，尽管其满篇都是不合该杂志旗手、骨干和艺术家脾胃的宣传革新东正教的调子。沃伦斯基在《北方导报》杂志上推出了梅特林克、汉姆生，甚至还有邓南遮的作品，亦有索洛古勃、吉皮乌斯和巴尔蒙特的作品，尽管他不接受这些现代主义者的艺术革新，尽管他认为颓废派的世界观就是发烧友的精神“紊乱综合症”。

·80

在1892年的讲座中，梅列日科夫斯基把俄罗斯文学的发展与民族宗教在未来的高涨联系在一起：“高级的文化同时就是高级的人民性”，但是，关于精神食粮的沉思与“关于上帝的大沉思”是分不开的。梅列日科夫斯基不仅是在列夫·托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基身上，而且也在涅克拉索夫、

乌斯宾斯基、柯罗连科身上找到了“神秘主义的内容”(为“占有一席之地”而对文化现象进行的任意阐释表现在梅列日科夫斯基的著作和象征主义评论的其他发言中)。明斯基也认为,要意识到最高的神秘价值,途径就是新派艺术。1894年,在给梅特林克的《盲人》翻译稿所写的前言中就把现实的画面与象征主义的画面进行了对比:象征主义画面驱使人们对世界进行哲学的和宗教的认识时直叩深层。

1895年,勃留索夫在自己的札记中有根有据地顺着伯吕纳吉埃尔的精神来阐释沃伦斯基、梅列日科夫斯基和明斯基的观点,伯吕纳吉埃尔在法国的象征主义艺术中看到了神秘主义内容被理想化的艺术。但在梅列日科夫斯基的《论当代俄国文学衰落的原因和新流派》这一讲座中也流露出了另一个追求(勃留索夫当时也与其见解一致地极力张扬过此一追求):“号召革新语言艺术”。呈两股潜流的象征主义的代表在最为重大的美学诉求这一航道里走到了一起:始自八十年代,俄罗斯作家和评论家都常常面临一个如何从艺术上重新武装自己的任务。

不仅是“颓废派”特列普列夫读了契诃夫的《海鸥》后认为,艺术“需要新的形式”。契诃夫本人也对现代俄罗斯散文资源的黔驴技穷有所抱怨,他采用印象主义的调色板,为现实主义的描绘掀开了新天地,给现实主义注入了“潜流”、接续了言外之意。列夫·托尔斯泰认为,文学发展的确该“彻底翻一页了”,世纪之交他也在探寻艺术表达的新手段。忠实信奉现实主义和浪漫主义相结合的柯罗连科认为,“尽可能的现实”也应该是艺术家的天职。被评论界视为是浪漫主义的迦尔洵的探索,按照他的话来说是与传统的“现实主义、自然主义和干巴巴记录主义”相脱节的。刺激感受的表现手法、讽喻、童话和比喻性寓言的纯理语言引起了创作《红花儿》的迦尔洵的兴趣。屠格涅夫晚期的创作超出了现实主义的边界。1881年的《神圣爱情之歌》就最有代表性。艺术、爱情和死亡的“奥秘”在这篇作品中以浪漫主义精神达到了融合。短篇小说笼罩在神秘莫测、玄之又玄的迷雾中。主人公的命运中闯入了神秘主义的力量、东方的魔力,犹如醇酒的音乐的魅力。屠格涅夫式的“冷酷”短篇小说中的恶欲、爱恨、香气馥郁的氛围这些主题都把“世纪末”的艺术推向了极致。文体上的新追求也表现在八十年代的诗歌中:如斯鲁切夫斯基的不和谐荒诞的形象性、福法诺夫的印象主义心理抒情诗等。

在张扬“神秘主义内容”的同时,梅列日科夫斯基也推举“象征”,提倡“拓展艺术的感染力”(意象主义),他立足的根据就是古希腊雕塑中的象征主义,歌德、易卜生的象征主义,魏尔伦、晚期的屠格涅夫、契诃夫、福法诺夫所携带的意象主义,但是,梅列日科夫斯基对于象征的概念是不明确的:

他时而把它当作讽喻，时而把它与典型化当成一回事；这样一来，迦尔洵甚至连冈察洛夫都成了象征主义者。而梅列日科夫斯基本人，尽管他信奉“新艺术”，但在自己的创作中却恪守老的文体边界。人对世界末日的感受，对孤独、对走投无路、对末日的焦虑，在梅列日科夫斯基八十至九十年代的诗歌创作（《睡吧》、《暮霭降临时》、《黑黝黝的天使》、《空碗》、长诗《死亡》等作品）中是通过传统的哀诗、抒情宣言，有时就是以“心灵的风景画”（《在林中》、《三月》、《冬日的傍晚》）而传达出来的。在采用其他言说方式的时候，梅列日科夫斯基更偏向传统的历史题材、神话学题材的讽喻（《释迦牟尼》、《万神殿》、《帕尔卡》、《马可·奥勒留》、《大斗兽场》）。梅列日科夫斯基的抒情诗以自己的独有方式表现了时代，记录了过渡时代知识分子的情绪；他的主人公——“急先行/迟来春”（《夜晚的孩子》，1894年）。在《将死之人》（1891）这首诗中，命中注定要赞美后代的那一代，就像罗马的角斗士，在死亡的那一刹那，向凯撒皇帝致敬。这一讽喻的社会心理意义比勃留索夫和勃洛克在1905年前的沉思要早得多。但是，梅列日科夫斯基尽管提出了很多让后来的象征主义者追捧的问题和主题，可在形式方面他自己并没有什么新的突破。在他对新艺术提出的三个要求中，他本人乐此不疲所遵循的只是“神秘主义内容”这一原则。对形式创新方面所表现的热情不高，很明显地表现出了晚期民粹派诗歌的惰性，他就是在这个环境圈走上创作道路的。梅列日科夫斯基的历史散文具有更大的意义，引起了更大的反响。

·81



瓦列里·勃留索夫
米哈伊尔·弗鲁别利作品 1906年

梅列日科夫斯基的长篇小说三部曲是他作为象征主义叙事史诗而构思的。题为《基督和反基督》的三部曲包括第一部《受排斥的人》（《叛教者尤里安》），1895年；第二部《复活了的上帝》（《列奥纳多·达·芬奇》），1900年；第三部《彼得和阿列克谢》，1904—1905年。在他的笔触钩沉过去的历史进步时代——从古希腊到基督教诞生，从中世纪到

文艺复兴，从彼得前的罗斯到彼得大帝——的时候，他想展示的世界发展的进程就是两种南辕北辙的——“人间的”、物质的和“天上的”、精神的——力量互相角逐的过程，他在此倡议要把两种力量联合起来。三部曲正好为作者的宗教观做了形象的说明：被基督教的肉体精神两分说所代替的多神教的世界，上帝与生俱来为一体说的理论，应在把多神教的真理和基督教的善良揉为一体的“第三遗嘱”这一宗教中恢复起来。寻求“综合”（这与弗拉基米尔·索洛维约夫的“大一统”理想具有继承性的联系）是梅列日科夫斯基这位“世纪末”的徒然渴望完整的人的内心世界的分裂。宇宙与混乱、光明与黑暗、善与恶、上帝与人、“上天的一望无际”和“地上的万丈深渊”的假辨证，都说明梅列日科夫斯基的作品具有程式化、“有害对称”（勃洛克语）的特点。他的轻松闲笔技巧使得三部曲——尽管在宗教上进行说教——无论是在俄罗斯还是外国读者那里都博得了青睐。由于掌握大量历史材料，他很好地再现了已经逝去的时代的气氛。真实、日常生活的材料常常显得有些盈余，而群众性的场面（当着尤里安的面酒神节的游行场面、追随者的焚书、彼得的宫廷舞会等）的毛病就是“演剧似的做作”，这也是当时的学院派风景画家（亨里希·谢米拉茨基等）那些绘有豪华排场的历史画中所常见的。

在三部曲的第二部中，梅列日科夫斯基在十五世纪末十六世纪初意大利的广阔背景上成功地塑造了达·芬奇那有血有肉、真实可信的性格。在达·芬奇的命运里，作者看到了这位艺术家的戏剧性——他那不可遏止的求新欲常常妨碍他表现已经构思好的东西。梅列日科夫斯基极富洞察力地触及了自己时代最为迫切的学者的伦理问题、学者的发明权。发明一旦在暴政体制、在社会对抗和战争条件下就会被利用从而给人类招致灾难。作者对主人公的态度是矛盾的：达·芬奇以自己“超人”个性的震撼力，以渴望理解精神和肉体的“奥妙”让人折服；同时，“鄙视上帝”的自然唯物主义者与神秘主义者梅列日科夫斯基是格格不入的。

82· 在三部曲的第一和第二部里，梅列日科夫斯基仍然遵循传统的现实主义的客观描写手法。在《彼得和阿列克谢》中则已渐渐接近神话—长篇小说的诗学（明茨语）。梅列日科夫斯基为我们呈现了一部洋溢着俄罗斯文学“彼得堡版”（普希金的《青铜骑士》、果戈理的《涅瓦大街》、陀思妥耶夫斯基的《少年》）的“城市神话”（涅瓦河之都——既是彼得改革动力的凝聚，也是靠人民的尸骨建成的都市，这里雾气蒙蒙，让人感到惊恐不安，自然灾害的报复无法阻挡）。彼得和他儿子阿列克谢（他成为老俄罗斯抵抗反基督—沙皇的堡垒）史实上的冲突被神话化。有杀子之罪的彼得在小说中被比作圣

父，是圣父为了和平而牺牲儿子（斯塔丽科娃语）。但是作为一个艺术整体，三部曲并没有为俄罗斯小说带来新意。梅列日科夫斯基思想上的固守教条妨碍了他风格上的探索。他本人也承认，与其说迷恋“象征主义学说”的宗教方面，还不如说他陶醉于美学方面而不能自拔。

象征主义之于勃留索夫是一个艺术概念；艺术是独立于“外在”目的——社会的、宗教的、哲学的目的。艺术就是表达现代灵魂的武器，这个武器愈是精美，对现代灵魂的表现就愈真实。勃留索夫经常引用西方新诗歌的经验以自圆其说，并热心译介和力推西方新诗歌。马拉美、梅特林克、魏尔伦、兰波和维尔哈伦的抒情诗的翻译在勃留索夫的文集《俄罗斯象征主义者》中占有很大的分量。那些“被诅咒的”诗人在九十年代也由安年斯基和索洛古勃翻译过。

在长诗《世纪末·巴黎随笔》(1891)中，他指出对时代特征的风向有影响的是波德莱尔的诗歌，他那“恶之花的芳香长久地迷惑了近乎病态的那一代”，还有爱伦·坡抒情诗的影响“再也不会有了”。

梅列日科夫斯基翻译的爱伦·坡的《大乌鸦》于1892年出版；1894年勃留索夫翻译的魏尔伦的《无题浪漫曲》出版。1895年巴尔蒙特发表了自己翻译的爱伦·坡的《隐秘的故事集》以及《壮士歌和幻想小说》，并为波德莱尔诗歌的出版撰写了序言。《恶之花》、魏尔伦和马拉美的抒情诗、梅特林克的戏剧和歌曲的联想往事，都渗透在巴尔蒙特、索洛古勃、吉皮乌斯和亚历山大·杜勃罗留波夫的作品中。勃洛克后来在评论梅列日科夫斯基和明斯基的时候，把他们当作是继承了“西方象征主义遗产”的八十年代的诗人。

勃留索夫承认，法国象征主义诗歌给他打开了一个“新的世界”。马拉美建议把词语非物质化，以便让词语顺应情绪和思想的脉动。勃留索夫在效仿马拉美的同时，在自己早期的实验体诗歌中竭力稀疏形象的堆砌(《秋天的感觉》、《梦幻之后》等)。在过分夸大印象主义写作手法的同时，勃留索夫用随意的联系代替了现象之间的客观联系。在勃留索夫招致了不少嘲讽和疑惑的诗歌《创造》(1895)中，一连串离奇的印象主义支离破碎的形象不仅具有令人为之震惊的作用，而且也承载着内容的功能。诗人可以说，一首诗歌“不只是毫无生气的词汇的堆砌”：做诗的目的就是要表现创作活动的奥妙。如果传达幻想中的“我”的不明确的状态是靠梦境的、模糊的形式的纷至沓来而营造的，那么这些梦境、模糊的形式，新奇别致地、不合逻辑地搭配在一起，也就意味着创作过程是伴随着百思不解、非理性、充满魔力的：

一双紫色的手
在珐琅墙上
在嘹亮洪亮的寂静中
睡眼惺忪地谱写着音符儿
……
蔚蓝色的月光下
一轮皎白的明月挂在天边

在《创造》中所表现出来的艺术思维的不连贯对勃留索夫来说就是给出了“一系列还没有形成总的画面的形象”的新诗的特征，这些形象只是“看不见的道路上的里程碑，这条道路为读者提供了驰骋想象的空间”。在新的抒情诗中，勃留索夫看重的是印象主义的而不是象征主义的特点；象征具有纯心理学意义，象征是“暗示”艺术的一种手段，它的目的就是“调动想象活动”。在这一方面，勃留索夫与马拉美有所接近，马拉美认为，诗歌的文本就是“打成铅字的神秘剧”，离开“隐秘的”、“模糊的”东西，诗歌文本就是一种奢谈，读者灵魂的激荡风暴恰好就是这些“含糊”激起的。

与法国印象主义抒情诗一起，对勃留索夫产生合力作用的还有帕尔纳斯派的诗歌；异域的时间空间跨度正好契合青年勃留索夫创造性地改变昏暗日常生活的渴望。勃留索夫的天性崇尚理性，他的艺术思维偏向于“平缓的”风格，所以，较之于要求直接表现自我的印象主义诗歌，帕尔纳斯派的“恬淡的诗”就与勃留索夫一拍即合。在《被诱惑的女人》这首诗中就能看出帕尔纳斯派诗风的影子（“在茂密的草丛里她藏了个脸朝下”，1894年）。让人浮想联翩的画面（女主人公的“失节”——月亮女神狄安娜的死亡——多神教罗马的毁灭）、整整一列雕塑形象都让人想起了勒孔特·德·李勒的《古希腊罗马史诗》（勃留索夫很喜欢此史诗并翻译过）。高尔基在世纪初得益于德·李勒，也指出了勃留索夫与法国诗人埃雷迪亚诗歌之间的联系。在《被诱惑的女人》中率先表现出了勃留索夫式“新古典”所固有的倾向，即“用植根于神话、历史的叙事化的客观形象表现感受”，以他的“永恒的真理”使偶像容光焕发。

我们在青年勃留索夫的都市主义诗歌中可以看出另外一些倾向，这些诗歌来源于现实和现实的社会对抗。这不仅是西欧诗歌（波德莱尔、魏尔伦、维尔哈伦）的城市形象，而且也是俄罗斯文学的主题。诗歌《女友们》所描述的草根日常生活细节在字里行间（“三个娘儿们，脏不拉叽，酩酊大醉”，1895年）渗透着“陀思妥耶夫斯基”式的对被侮辱的弱势的哀其不幸，目睹他们的痛苦大到连一个个钟楼都“让十字架”压得腰弯背断。涅克拉

索夫的精神和章法在列夫·托尔斯泰所看重的《砌石工》(1901)中也能感觉得到。资本主义城市的诗人惊恐不安的形象与新世纪一起也进入了其他象征主义者的创作。

俄罗斯新诗与西方新诗之间的关系不能归结为当时的评论界(尼古拉·米哈伊洛夫斯基、伊格纳托夫等)所认为的前者只是一味地效法。西方和俄罗斯象征主义之产生是世纪末社会意识特性相同而发展的结果:对纯经验—纯理性看待世界的态度产生绝望,对实证的认识和讲求实惠的"有点儿像生活"的艺术产生绝望,探寻生活的"奥妙",探寻生活的"神秘主义真理",在占统治地位的道德和广泛流行的趣味视域之外肯定新的价值观。

弥漫在西方和俄罗斯象征主义创作中的衰落情绪在很大程度上是由于社会政治形势相似而引起的。高尔基写道:"……如果说在八十年代的巴黎人们还在街垒打架斗殴,那么在1890年就不会有颓废派了。"俄罗斯颓废派出现的年代正是反动势力甚嚣尘上之时,照勃洛克的说法,就是"心里一片沉寂一片黑暗"的时候。在很多象征主义者走上创作的时候,八十年代的诗歌弥漫着天灾人祸的感受。别人智慧和灵魂"痛"的状态让人们更容易感染衰败情绪。这些情绪是用两种情景表现出来的:有时是郁闷,觉得走投无路,有一种消磨意志的悲观主义;有时是心潮澎湃般地热爱生活的"补偿"主题,渴望"跨越"大家公认的雷池,鼓吹利己主义,鼓吹不道德主义。颓废主义的世界观的特点不只是"唯美主义者"——勃留索夫、索洛古勃、巴尔蒙特、洛霍维茨卡娅、安年斯基所拥有,而且在那些神秘象征主义的信徒——梅列日科夫斯基、吉皮乌斯和明斯基身上也是脱不掉的。

在九十年代初,颓废派的"苦闷"情绪占了上峰。世间苦难生活的"疲惫"主题贯穿着索洛古勃的哀诗。抱怨生活无聊,抱怨生活充满"无谓的痛苦"、充塞着"消磨人的逢场作戏"这些主题在梅列日科夫斯基和明斯基的诗歌中俯拾皆是。人生中常有的"泥潭"让巴尔蒙特的抒情主人公感到胆战心惊,这个泥潭"诱惑人、夹击人、吞噬人"。索洛古勃的主人公相信,"世界空旷无边,在某个地方有另一片大地",但是路在何方他却看不到。如果说在革命浪漫主义的意识中有"一股渴望可能的激情"(别尔科夫斯基语)在涌动,那么,消极浪漫主义者,在意识到"终极"目的一旦不可能实现时,他就会把理想的不可实现加以理想化。吉皮乌斯写道,"我所需要的就是世界上没有的"。

九十年代的俄罗斯新浪漫主义者在两个世纪之交登上文坛,他们认为自己是"跨世纪的孩子"。矛盾的"黎明前的"情绪夹裹在他们的抒情里。明斯基写道:"我生于两个世纪之交的蒙蒙亮,当户外还是深夜的阴影与浅露的朝霞你争我抢的时候。"他的主人公是那位"渴望的人,没有信仰是很

·84



季娜依达·吉皮乌斯 列昂·巴克斯特作品 1906年

郁闷的”(《在迦尔迴墓前》,1896年)。在梅列日科夫斯基看来,他那一代人及其环境——都是枉费心机地等待早晨的“夜里的孩子”;“在死亡的前夕,我们思念不已/对未建成的世界,/我们嗅到了不可知的东西……”

在巴尔蒙特和勃留索夫的第一本文集中,在索洛古勃、梅列日科夫斯基、吉皮乌斯的诗歌中,在青年勃洛克后来结集为《拂晓前》的抒情诗中,理想—浪漫主义者感受的万花筒都让人眼花缭乱:为了“天上的”而放弃“现实的”,极端地理解自由,崇拜艺术和追求“永恒的”天才——艺术家。但是,新诗从久远的浪漫主义之根上冒出的幼芽原来是病里歪歪,毫无生机。“狂热地反抗小市侩的面目不清”(高尔基论拜伦语),其结果就是不道德到了令人震惊的地步,把“罪过”诗意化;“世界性的不幸”在生活面前变成了盲目恐惧,变成了对“以死来解救”的过分赞扬:

生活让我劳顿
死亡啊,在我面前低下头吧!
一旦上天——就预感到白日来临,
死亡啊,哄我睡睡觉吧!——
巴尔蒙特如此感慨!

我的心
已经让死亡以无法形容的甜蜜给迷惑住
——梅列日科夫斯基信誓旦旦地说。

出现了那么一种“将损失诗意化”（塔凯尔语），这种诗意化就成了颓废派生活观和颓废派抒情味的典型特征。

在这种情况下，曾经对浪漫主义和它“赞扬个性”（屠格涅夫语）的特点来说是中心问题的个体问题发生了很大的变形。叛逆的浪漫主义者的个人主义就是对肆无忌惮的恶的抗议，就是对在他们面前垂下头的人的抗议，这种个人主义在世纪末的新浪漫主义者笔下失去了让人为之精神抖擞的激情，蜕化成个人中心主义。崇拜“我”导致了社会关系的断裂，导致人们放弃社会责任。颓废主义在俄罗斯狂飙突进之时，九十年代“个人与社会无关”这样的宣言响彻云霄。明斯基的创作就最能说明问题。在七十年代，他是《民意》出版物的参加者，是以手抄本而流传的政治诗歌的作者。在八十年代末，他号召知识分子摆脱对“爱人民轮盘”的依恋。在修正自己不久前在《良心闪亮时》（1890）一书中所阐述的观点时，他反对社会职责，拥护“我”的无上权利。巴尔蒙特的抒情主人公摆出了一副傲视群雄的架势：

亲人的痛苦我要等闲
整个大地上的勾心斗角于我何干……

勃留索夫在 1896 年给青年诗人的临别赠言上写下了这样的话：

别去同情任何人，
你自个儿可要无限地爱自己

吉皮乌斯在《赠诗》（1894 年）中宣称：“我爱我犹如爱上帝。”

艺术家放弃了人间而隐居的象征物——“塔”、“沙漠”、“单居房”、“隐修院”的形象很有代表性（“在有色玻璃的塔楼里，我决然地离群索居”——巴尔蒙特写道；“我的屋子横空出世，只有洒满晚霞的天空才能让我看见”——吉皮乌斯大笔一挥道）。巴尔蒙特把创作只配精英而为的思想花样翻新到了文集《高山之巅》，在他的标题里重新思考了歌德—莱蒙托夫的隐喻。在勃留索夫诗集《这——是我》（1897）的首行中的“瑞雪王国”就是诗人所建树的典型恬淡形象：

而我总是，一如既往，
为非人世所有的美而祈祷；
一旦身陷冷冰冰的梦想，
宇宙之烦扰我又怎能去想。

吉皮乌斯诗作《唱歌》、《呐喊》、《尘土》、《夜之花》中的“瞎了眼的”天、“永远紧锁着的门”、“尘世”生活的形象都给人这么一个印象，即世纪末到处都弥漫着“破罐子破摔”的个性消沉的情感。

天才诗人和散文家费奥多·索洛古勃(1863—1927)对社会停滞的条件下成长起来的那一代的身心疲惫进行了描述，给人的印象很深刻。在他那饱经沧桑的抒情诗篇中，“颓废的消沉展现在人们眼前的已经是描写的对象”，且“敢做敢为”(塔凯尔语)。生活的“沉重的梦”(索洛古勃就是这么命名自己1896年的第一部长篇小说的)、生活的骗局和黑暗、在生活的迷宫中不能自拔也看不到理想之岸上的“阿里阿德涅线团”——这都是他的艺术之神的主题。他嫉恶如仇，在罪孽和欺骗的世界里，“人对人就是魔鬼”，同情心被一荡而空(索洛古勃就是出自这么一个污浊环境的)，这一切在他笔下都与宿命论的情绪纠葛在一起；出现了生活的宿命论的形象(《不祥啊》、《厄运》)，生活是荒谬的符号、触目惊心的荒诞(《母老虎的屁股摸不得》)。“做人就像当俘虏”的痛苦感受孕育了死是安乐的主题。非生活的福祉就像是对“生活的不怀好意的意志”(沃伦斯基把索洛古勃称为“未浮出水面的叔本华”)的否定，这是索洛古勃抒情诗贯通的主题。“哦，死亡！我是你的。无论在什么地方我都能看到你/只有你——是我最憎恨的/大地是多么魅力无比啊！”——1894年的一首诗中这么写道。童话色彩的奥伊列，“爱与和平的国度”(《马伊尔之星》集)(1898)，是以死亡的代价才获得的。在著名的诗歌《鬼秋千》(1907)中，它们就是人的存在的风物，人的生存是魔鬼预先设定好的麻烦事，是命中注定终结的不可预知性：

85·

我知道那个鬼绝不会
把急驰的秋千板扔弃，
只要他那可怕的一扬手
还没有把我撂倒在地，
只要秋千板还在荡悠，
只要大麻绳还没有磨断，
只要我身下的大地
还没有撞上我的躯体……

此类感受持续不断，这还有索洛古勃诗集中压轴的那一本《火焰圈》(1908)来作证，这本诗集涵盖了他1900年代的诗歌创作。这本诗集以很高的诗歌技巧见长，为人们展示了“诗人看待世界和人的一整套神秘主义的观点”(狄克曼语)。浪漫主义的双重世界思想确定了索洛古勃的美学

观。他把艺术家与堂·吉诃德做了比较，堂·吉诃德的观点把俗不可耐的阿尔杜斯变成了艺术的美好的杜利斯涅雅。索洛古勃把“创造的神话”这一箴言引入了他1907—1909年的长篇小说三部曲的标题，在三部曲中，把现实的和幻想的做了恣意妄为的颠倒。索洛古勃抒情色彩的存在主义意义和他所创造的一些形式在后世的现代主义文学中也引起了反响。

俄罗斯象征主义的另外一位首创者的创作释放出了更为美妙的多弦和音。他就是康斯坦丁·德米特里耶维奇·巴尔蒙特(1867—1942)。在世纪之交，颓废主义对他来说既是阵地又是宣讲的舞台。就像法国的“该诅咒的诗人”，巴尔蒙特用自己乖谬的行为让芸芸众生为之一惊，他以模仿爱伦·坡、波德莱尔、魏尔伦的“狂妄”为能事。与索洛古勃、吉皮乌斯这些“自己忧伤的歌手”不同的是，巴尔蒙特在自己的抒情诗中表达了颓废派生活感受的两个方面——消沉沮丧的和雄壮豪迈的感受。消沉沮丧表现在早期的作品中，雄壮豪迈则表现在九十年代末期的赞扬利己、不道德的诗歌中(结集为《燃烧着的房子》，1900年)。

在第一批象征主义者的个人主义宣言中能够听到尼采主义的回音。在俄罗斯当时的意识中，对尼采的迷恋是在不同的水准上展开的——从《哲学和心理学问题》杂志上的学术文章到大众闲适读物中的简化了的老生常谈不等。象征主义者用尼采的社会学和伦理学精神作武器奋力抵抗让个性变得苍白无力的资本主义和拜金主义。要想让个性完好无损，就必须与人们“看好的”道德决裂，进而保持一种“善恶分明”的姿态。尼采哲学的色调从九十年代中期就强劲地进入了俄罗斯象征主义诗歌和散文的“现代灵魂的抒情诗”——无论是勃留索夫、索洛古勃，还是梅列日科夫斯基、明斯基都如此。巴尔蒙特的抒情主人公很高兴地就穿上了尼采哲学不道德的服装：“人好还是坏，管我什么事/说真话还是在撒谎，我都无所谓。”他的新的座右铭就是这么一个“如匕首般锋利的宣言”：

> 我有敢于上天的胆量
> 把怡人幻想的碧空揽入怀抱
> 我渴望燃烧着的房子
> 我想要震耳欲聋的暴风雨

在《燃烧着的房子》组诗中，渗入了颓废派艺术刻板的套语：什么善和恶都是相对的；善和恶命中注定都是要走向大同的(《心灵里什么都有》、《午夜和破晓》)，爱—恨(《我把她从高处撇了下去》)，赞扬残酷的力量(《蝎子》、《海盗》、《愚昧落后的人》)；在《我喜欢远方的桨板留下的辙迹》这首诗

中，巴尔蒙特向公认的道德准则发难，把焚烧了罗马的尼禄皇帝称为自己的“哥们儿”。但是即使是在那个时候，巴尔蒙特抒情诗的意义也远不是这些主题所能涵盖的。1900年他写成了《路边草》，其中对缺少人生欢乐者表达了同情，而在《为牺牲品而祈祷》中（见《燃烧着的房子》），诗人很羡慕那“一棵有四枝树梢直冲云霄的白桦”，正是这株白桦，它燃烧自己的时候，还在为人们服务。这么看来，高尔基、勃留索夫、安年斯基认为《艺术家—魔鬼》的作者巴尔蒙特是假作自私和不道德，就不是偶然的了；那么戴着地狱假面具的巴尔蒙特选择“像风一样的”抒情主人公，这一事实本身也不是偶然的了。

梅列日科夫斯基在自己的三部曲中赋予尤里安、达·芬奇、彼得大帝以尼采的“超人”的特点。索洛古勃长篇小说《噩梦连绵》的主人公罗金老师也是渴望自由而摆脱道德戒律：干完了杀人的行径后，他感受到了“敢做敢为”的狂喜。

86· 1892年，当梅列日科夫斯基在自己的讲座上宣称出现了一种新潮流的时候，他只不过是一个没有部队的统帅，但很快形势就变了。除了勃留索夫的《俄国象征主义者》、《这是我》以及前面提到的杜勃罗留波夫的集子外，还涌现出很多新的诗歌作品：其中有勃留索夫的《杰作》（1895），巴尔蒙特的三本诗集《在北方的天空下》（1894）、《在无穷之中》（1895）和《静》（1898），梅列日科夫斯基的《新诗集》（1896）和索洛古勃的《诗集》（1896）等。象征主义在俄国文学中的存在变成了事实。与此同时，俄国的绘画（弗鲁别利、涅斯捷罗夫、鲍里索夫-穆萨托夫、勒里希）和音乐（斯克里亚宾）领域里也在进行着对象征主义的探索。世纪之交的文艺世界中，现代主义风尚的领路人是《艺术世界》杂志和佳吉列夫所组织的各种展览。该杂志的文学板块是由梅列日科夫斯基、吉皮乌斯及其好友、政论家德米特里·菲洛索法夫主持的，刊登勃留索夫、巴尔蒙特、索洛古勃和青年别雷等人的文章。与此同时，在1902年的《艺术世界》上刊登了舍斯托夫的《陀思妥耶夫斯基和尼采：悲剧的哲学》，在这部哲学小说里，他声称自己是正在形成中的俄国存在主义。

高尔基在1896年指出，读者们“渴望看到和读到”象征主义者的作品。但各类报刊纷纷嘲笑和讽刺这种新艺术，其不同寻常的创作形式迥异于人们惯有的阅读口味，内容上显现出颓废主义的特点，这都是当时人们所不能接受的（比如，当时大家议论的话题之一便是勃留索夫的单行诗“噢，合上你苍白的大腿！”）。弗拉基米尔·索洛维约夫在自己的文章《再论象征主义者》（1895）中，尖锐而辛辣地讽刺了勃留索夫、巴尔蒙特及其追随者们，嘲笑这种新诗体中带有过多的隐喻、象声和外来词汇。其中一句嘲讽

诗索洛维约夫是这样写的："内在的茄参/在芦苇丛中沙沙作响/而晦涩、拙劣的颓废诗歌/句句不堪入耳。"

许多同时代的人在象征主义作品中看到了心理病态的特点，列夫·托尔斯泰、列宾、斯塔索夫、尼古拉·米哈伊洛夫斯基便是这样认为的。杂文作者们很擅长攻击"象征主义疯人院"里的那些居住者。"这是'退化'的表征"，一位名叫诺尔道的奥地利医生在其九十年代流行于俄罗斯的一本同名著作中如此评价。俄罗斯的精神病医生罗索利莫、H. 巴热诺夫在当时也谈到了文学中的这种"变质"。现代主义创作中所固有的"游戏"规则，颓废派宣言的"姿态"和"架势"，以及源自早期浪漫主义者的呓语、十年后又在未来主义者的"造反"中重复出现的、渴望令资产阶级感到困惑和震惊的想法，全都被低估了。值得注意的是，契诃夫并不认为这种新诗歌的追随者是精神病人，他将颓废主义者称为"健康的汉子"并赞成同腐朽的美学形式进行对抗。在契诃夫 1895 年开始创作的戏剧《海鸥》中，他曾打算将这种追求"新形式的美"与艺术上的因循守旧之间的矛盾冲突作为其中心主题（帕佩尔内）。

高尔基对象征主义和颓废派的接受是比较复杂的。众所周知，他在九十年代对其持否定态度，认为弗鲁别利、加列恩的画是大众无法接受的，而吉皮乌斯、巴尔蒙特、梅列日科夫斯基的诗歌是"神经过敏—病态的"。但在文章《巴尔蒙特和勃留索夫的诗作》(1900)中，高尔基又警告说不应对他们作单方面否定的评价，他认为勃留索夫的《关于强盗的传说》是"非常有影响力的"，还写了关于巴尔蒙特"诗篇的音乐性"。高尔基在文章《还有诗人》(关于索洛古勃)和《保尔·魏尔伦和颓废派》(两篇都写于 1896 年)中对颓废派进行了客观分析，并指出了产生这种现象的社会心理原因。高尔基认为，颓废派出现之前是浪漫主义者反资产阶级的抗议时期：他们在重商主义的氛围中"窒息"，并"带着一颗受辱的心灵"死去，悲惨的波德莱尔即是如此，这个资产阶级世界的揭露者等待着自己的死亡。颓废主义者成为所在社会的"刑具"和"社会的复仇者"。然而，在社会重压之下，他们的造反被社会毒素——无政府主义的否定一切和非道德主义所淹没。颓废主义者中最优秀的人，都是些"真正有才能的人"，"心中充满着深切忧虑的人"，"追求新事物和新生活的人"。但他们的主要特点是"无力的冲动"和缺乏思想上的"共鸣"，因此，需要在神秘主义中寻找一个"支点"。

俄国象征主义者身上所表现出来的颓废意识的矛盾尤其具有戏剧性。对于革命同时代且处于社会文化萧条时期的象征主义者而言，重要的不仅是陷入衰败的自发势力，而且是在克服衰败的过程中，将心灵深处从自我中心主义和怀疑主义中解放出来(就像后来勃洛克所说的那样)。正是这

种积极的变化决定了这个流派在俄国土壤上的命运及它的众多优秀代表的发展前途。

从早期象征主义抒情诗的主人公身上已经能感觉到颓废派"自我批评"的语调了——他有时陶醉在与外界隔绝的孤独中,有时又因这种孤独而闷闷不乐:"孤独是命中注定的……/它为你而造地狱,/你对它既不欢迎,又欢迎……"(索洛古勃)。

87·

孤独的重负使勃留索夫这一英雄主义的孤单的歌者感到苦恼:"世上没有任何人/有爱抚、痛楚的目光,/谁在这令人痛苦的黑暗中/备受煎熬和折磨。"

而勃留索夫的一本小册子《论艺术》(1899)出其不意地表现出它的交际作用。诗人说,艺术能带来"团结人的幸福",并同意列夫·托尔斯泰的类似观点。

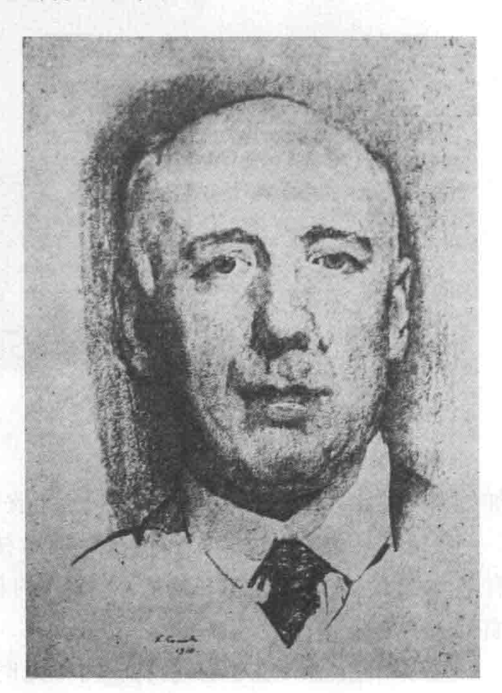
勃留索夫克服自我主义的美学道路与梅列日科夫斯基、吉皮乌斯所号召的宗教一体化思想是相对立的。吉皮乌斯努力克服"深不见底无边无际的"孤独的悲剧和一个人"在自己的洞隙中"致命的封闭,走进信心之疆。女诗人试图用基督之爱这把"大锤"来击碎自己同世人之间的"玻璃"。但她甚至在抒情诗中的祷告都透露出颓废派怀疑论的基调和对"空荡的苍穹"的失望(《只讲自己》、《我不知道》、《蜘蛛》等等)。意识到自己受颓废主义的支配并尝试与之抗衡——这一矛盾让吉皮乌斯创作出了那些最富有表现力的诗句。象征主义理论家们在1905—1906年提到的"个人主义危机",在"世纪之交诗人"的矛盾意识里已经悄悄地存在了。

极其主观的、诗性之"我"对一般意义的现实之"我"的依附决定了因诺肯季·费奥多罗维奇·安年斯基抒情风格的实质。在他的艺术作品中,法国象征主义的影响和俄国公民意识的传统交相呼应;沉迷于自我的唯美主义者和"加尔申"式的知识分子,是安年斯基的两副面孔。他承认,自己更喜欢"莫泊桑式"的戏剧,描写的是"不寻找孤独,而是害怕孤独",并且想要有创造性地"接受"现实的现代人。安年斯基抒情之"我"通过多种途径与"非我"相连,在他的诗学中,这一点赋予情感以"物化性"的特征:物质世界的现实成为了心灵生活的标志(金茨堡)。他们与传统相悖,经常从平淡的城市日常生活中汲取所需。破旧的手风琴、闹钟、吹好的气球——这就是安年斯基眼中个人命运和情感的标志,他对那些"小东西"的关注与里尔克的诗相似。

安年斯基在十九世纪九十年代至二十世纪初所作的诗歌过了很久之后才见到光明(诗集《寂静的歌》,1904年,和《柏木雕花箱》,1910年,于作者死后发表)。在这些诗中,最主要的是那种与波德莱尔"一致"的联想性象

征风格。安年斯基抒情风格中还具有存在主义的内涵，即力求表现人类命运注定会有不可避免的悲剧结局，这些都给人一种过时理论家的印象。他们受到神秘象征主义的第二次号召，去完成“创造生活”的艰巨任务。安年斯基在其“古希腊罗马主题”的戏剧创作中（《梅拉尼巴—哲学家》，1901 年；《伊科西奥沙皇》，1902 年；《拉奥达米亚》和《法米拉—基法莱德》，均为 1906 年）仍坚持了与年轻一代象征主义者的意见分歧，他仍然忠实于对神话进行心理抒情阐释以及主张反等级制度的诗学。

俄国现实主义在研究心灵辩证法和深蕴情感方面的经验，对安年斯基这个善于观察心理的人来说是很珍贵的。他把自己的诗作都创作成围绕同一主题的三部曲或两部曲（《三叶草》和《木制套碗》），题目中的心境和感受（《忧伤的三叶草》，《诅咒的三叶草》，《两种爱》）从各个不同的方面得以展现。安年斯基在道德标准上一直在追求真正的诗人职责，即茨维塔耶娃所说的“将别人所有的疼痛看作自己的疼痛”。对他来说，俄国文学的社会人道主义是非常重要的。果戈理对“小人物”的保护，陀思妥耶夫斯基“忧虑的良心”的抒情都令他倍感亲近（诗歌《在路上》、《画》、《老爱沙尼亚人》；两部评论性小说《反映之书》，1906 年，1909 年）。尽管安年斯基毫无根据地将契诃夫的创作看作是对日常生活的平庸描写，但诗人仍旧表现了契诃夫式的主题：日常生活的“迷糊”，逐渐消失的激情，被毁掉的生活（《小富农》、《方形窗户》、《三月》等等）。安年斯基作为努力克服主观主义和封闭性、证明艺术社会作用的范例，对于理解俄国象征主义者不同的发展方向十分重要。勃洛克就曾指出自己同安年斯基的内在体验非常接近。



费奥多·索洛古勃 肖像画
康斯坦丁·索莫夫作品 1910 年

·88

安年斯基的风格基本上是印象主义的。对现实的印象是形象整体的外部层面，是抒情之“我”心灵状态的等值物。诗人抛开口头诗歌中身体和心灵的直接并存，抛开传统的“心灵风景”，想方设法使外部和内部的联系更



杂志《艺术世界》的书眉装饰图案 为巴尔蒙特的诗《命运》所作
列昂·巴克斯特作品 1901年

加细腻，高雅。例如，在安年斯基的诗歌《林阴道上的电光》中，读者的印象（一道光线从黑暗中“扯掉”了一根槭树枝，将它与深夜的花园分离）不只具有艺术价值，它还是主人公心灵状态的标志，即某种顽强的情感也想从习惯性的平静之中“脱离开来”。

主观印象主义在巴尔蒙特这个“无时无刻无处不在”（维亚切斯拉夫·伊万诺夫语）的抒情诗人身上得到了最为充分的体现。诗人在艺术和伦理道德方面都忠实于艺术上和民族上的印象主义。他的主人公经常处于一种状态——处于不断的自我变化中：“我每一分钟都在被灼烧，/我生活在每一次背叛中。”

印象派的诗歌努力表达极其多变的内部和外部世界的状态，极大地丰富了诗的音乐表现力和它的丰富色调（《颜色之于诗人——心灵的实质》，别雷）。由浪漫主义者宣布并在早期象征主义者抒情诗中得以加强的这种对其他艺术手段的依赖，在巴尔蒙特身上得到了较大的发展。埃利斯曾经写道，诗的音乐是巴尔蒙特“实现象征的根本方法”。选音配韵——元音重复和辅音重复、内部韵脚、反复、众所周知的应和之前的诗歌，巴尔蒙特都使它们更加细致，使“诗如魔法”（他在1915年为自己的一本关于诗歌创作的

书起的名字)般为艺术服务。《如歌的魅力》给巴尔蒙特带来了前所未有的成功,勃留索夫甚至写道,在诗歌艺术上,俄国文学中无人能与巴尔蒙特相媲美。但当巴尔蒙特的发音试验变成以本身为目的的行为,当本就在他的诗中处于从属地位的内容被声音的"魔力"所掩盖的时候,也正是勃留索夫猛烈地抨击了他。

在巴尔蒙特的创作中,主观抒情诗并非独自占有统治地位;他的公民诗和1905年的政治讽刺作品说明了这一点。如《致俄国工人》、《开诚布公》和其他一些在布尔什维克的杂志《新生活》上发表的诗,以及招致警方追捕的抨击性文章《尼古拉末世》。列宁曾建议将表达"社会情绪"的讽刺诗《小苏丹》(1901)刊登在《火花》报上。在巴尔蒙特的一些政治鼓动诗中,出现了简洁的宣传画、通俗读物和带有口号性质的语调:"我们的沙皇——奉天,我们的沙皇——对马岛,/我们的沙皇沾满血污……谁以霍登惨剧开始统治,/谁必将站在断头台上结束。"

巴尔蒙特最优秀的作品——诗集《我们将像太阳一样》(1903)与革命时代的种种事件具有间接联系。他的主要情感——对黎明的喜悦,呼唤"太阳"的出现,呼唤更高人类潜能的出现——与那个时代带有"宇宙主义"(如斯克里亚宾的第三交响曲,1903—1904年)的俄国浪漫主义艺术中所表现出来的对自由解放的激情同声相应。歌颂者爱好自由、无所不容的内心,与生机勃勃、慷慨的太阳,和所有"自然力的四种声音"(巴尔蒙特这样称呼诗集的开始部分)都是相近的:

·89

我来到这个世界是为看见太阳
和蓝色的视野
我来到这个世界是为看见太阳
和峰峦的层叠
……
我来到这个世界是为看见太阳
但假如白昼消逝
我将歌唱……我将歌唱太阳
在死亡来临之时!

索洛古勃革命时期的情绪严重受挫,在1904年的同名组诗里(收入诗集《致祖国》,1906年),他将为自由而战的种种事件看作"教堂祈祷前的钟声"。当时,索洛古勃与巴尔蒙特、伊万诺夫一起在诸多讽刺性杂志上合作。别雷曾写过:"他控诉神职人员和当局的讽刺性模仿作品在彼得堡广

为流传。"《政治童话》(1906)揭露了"豺狼般"的君主独裁和资产阶级民主的虚伪,在这部诗集中,索洛古勃认为民众的反抗情有可原,不应受到指责。索洛古勃的长篇小说《卑劣的小魔鬼》的发表,成为一件社会大事,"全部受过教育的俄国人都读过"(勃洛克语)。它写于世纪之交,于1905年首次被刊登(并非全部)在"唯心主义社会活动家"谢尔盖·布尔加科夫、别尔嘉耶夫等人创办的杂志《生活问题》上。

小说主人公外省教师彼列多诺夫爱搞恶作剧,顽固落后,反应迟钝,他的名字成了守旧的俄国庸俗习气的象征,引起了一系列政治反应,并成为这些政治反应的依据之一。勃洛克强调,《卑劣的小魔鬼》作为一部警示小说对抗危害每个人心灵的"汹涌澎湃的庸俗"的毒素,具有"伟大的社会意义"。索洛古勃本人曾经说过,这部小说是向现代人展现社会真实性的一面镜子。的确,《卑劣的小魔鬼》所具有的社会讽刺性非常明显:小说中描绘的县城官僚和庸人们的腐败天地,奴颜婢膝的小市民的恐惧和野心,流言蜚语、告密、特务横行的氛围,具有强烈的艺术说服力和典型化力量,"彼列多诺夫习气"成了一个通用的概念。

然而,《卑劣的小魔鬼》的美学独特性及其蕴含于传统与创新之间的复杂辩证法并未止于对道德和风俗进行浓墨重彩的传统讽刺性描写(这方面有代表性的是亨利希·曼的长篇小说《垃圾教授,或一个暴君的末日》,1905年,其风格类似于索洛古勃,并在某些形式上接近于他的怪诞作品)。小说中充满了对往事的追忆:根据研究者公布的资料,在这些追忆的过程中,有果戈理的中篇小说、普希金《黑桃皇后》的主题、陀思妥耶夫斯基式的"地下室"人、谢德林笔下戈罗夫廖夫式的伪君子和契诃夫笔下的别里科夫。如果没有这些联想的"元语言",就只能粗浅、表面地阅读《卑劣的小魔鬼》(希拉尔德)。与此同时,传统既被接受,也被克服。别雷曾经写过,索洛古勃是"用原子的天平称量现实",在对他的分析中,"我们的现实主义文学正在终结"。在象征主义两位一体式结构的小说中,地狱层面与社会揭露层面同样重要。索洛古勃眼中的社会之恶只是全世界之恶的一个方面,尽管只有《卑劣的小魔鬼》一部小说作为它的载体。在增加这种怪诞气氛(在塑造众多艺术等值物的过程中,索洛古勃提前想到了后现代主义艺术的一条线索)的同时,作者逐渐消除了精神病态和存在之间的界限:机敏毒辣的女妖不仅是彼列多诺夫式疯狂的症状表现,而且是"恐惧、沮丧、绝望、无力的危险标志"(勃洛克语)。索洛古勃笔下的彼列多诺夫习气是存在的典型特征。

本着用美改变世界的象征主义理想的精神,索洛古勃把彼列多诺夫阴郁渺小的存在与小说的年轻主人公"容光焕发的肉体"所具有的"多神教"

理想相对照。许多同时代人,比如勃洛克,都认为这种对照是很有说服力的。但是,“高尚纯洁的”色情描写的场景有时候却过分甜腻,它们没有成为彼列多诺夫习气的对立面,而是打上了同一个庸俗世界的烙印。

在新世纪开始之前,俄国象征主义得以对自我发展作出初步总结。那个在九十年代屡遭批评、被认为是“文学疾病”的潮流,成为一个独立的流派,推出了一系列与众不同、有影响力的天才人物。不久前还遭到讥讽的勃留索夫、巴尔蒙特、索洛古勃毫无疑问地获得了成功。象征主义诗歌和小说走出试验的阶段,深入到之前对它们禁闭的媒体领域,深入到一些广受欢迎的民主刊物(《大众杂志》、《生活》、《神的世界》)中去。1899 年起出版的象征派刊物《蝎子》和它的丛刊《北方的花》(五分册,1901—1903 年,1905 年,1911 年)促进了这种新艺术的推广。在象征主义者的创作中表现出能够增强语言表现力的艺术创新的特点,形成了一种具有双面形象结构的特殊类型。在这种结构中,主观反映出来的对现实的印象,或历史、神话、文明的推动力,成为心理的象征物——个体内心生活的标志。这样一来,实现象征的另一条途径就初具模型了:用宗教—哲学内容充实人物形象的内心深处。 · 90

二十世纪初,在象征主义潮流中涌现出新的浪潮。这次运动,“年轻一辈”的参与者——别雷、伊万诺夫、勃洛克、谢尔盖·索洛维约夫,极大地改变了这一流派的审美思想和创作面貌。革命时期紧张的“生活危机、思想危机、文化危机”(别雷)促进了象征主义者们的神秘主义社会探索,坚定了其对艺术整体化和“建设生活”作用的信心。同时,他们的目标也相应得以改变,叔本华悲观主义的影响已经减弱。他们认为,尼采不仅是非道德主义的信徒,还是新存在的预言家,在他的“超人”思想中可看到不断完善的个性象征,对西方新诗的迷恋让位于对本国思想和文学遗产的虔诚(斯拉夫派、陀思妥耶夫斯基、丘特切夫)。

弗拉基米尔·索洛维约夫的英年早逝令年轻的神秘主义者们把目光重新投向他和他的作品。他们对索洛维约夫立为遗愿的关于最高价值的非宗教“神话诗学”(马克西莫夫)概念倍感亲切。这位哲学家在诗歌中倾注了自己对克服世界之恶、敌对以及实现未来“真正大一统”的孤独的梦想。他们受到了索洛维约夫理想的鼓舞,其中,“无性别的黑格尔式的绝对真理变成了永恒的女性”(希拉尔德语)。索洛维约夫化自柏拉图的埃罗斯——爱的自然之神这一观念,给了诗人自由自在、无拘无束的想象空间:

死神和时间笼罩大地,——
你切不可称他们主宰;

一切都旋转着消失在黑暗里，
唯有爱的太阳永在原地。

在象征派中颇具影响力的是弗拉基米尔·索洛维约夫的美学，这位哲学家从神秘主义的精神来诠释对俄国文学极其珍贵的预言家—诗人形象。作为上天和尘世的中间人，艺术家被赋予了一种“通神的”、“神创”的使命，这种使命能够以崇高之美的精神来改变存在，艺术被看作是“照亮整个人类世界并使之完全改变的真正力量”。“年轻一代”象征主义者的抒情诗和通信集中，索洛维约夫的形象，其思想的诗歌形式及对其主题情节的引喻俯拾即是。关于维亚切斯拉夫·伊万诺夫，这个神秘主义哲学诗歌的作者，据说是“由索洛维约夫为他举行按手礼仪式的”。勃洛克称这位哲人为“自己作品智慧的主宰”，不过他指的是索洛维约夫的抒情诗，而不是他文章全集中“平淡无奇和单调乏味”的那些作品。弗拉基米尔·索洛维约夫的《先知的影子》将会出现在二十世纪初别雷的莫斯科画卷中：

他，用贫穷威胁着我们，
用炯炯的目光睥睨；
在午夜降临时他会预言，
摇晃着神圣的胡须！……

尽管这些索洛维约夫风格的诗人与梅列日科夫斯基试图“激起一批新路德”（别雷语）的实用性神秘主义格格不入，但是他们之间仍旧存在着一些共同点：这就是对理性主义、唯物主义和“实证”艺术的厌恶。梅列日科夫斯基主办的杂志《新路》（1903—1904）曾经刊登过“老一代象征主义者”——巴尔蒙特、索洛古勃、勃留索夫等人的诗歌。彼时尚是大学生的勃洛克首次在这本杂志上发表自己的作品《美妇人之诗》，而同是大学生的别雷也曾于此发表自己的首批美学作品，博学多才的伊万诺夫也写过许多诗歌和研究古希腊罗马时期狄奥尼索斯文化的文章。创办《新路》的计划是在彼得堡“宗教哲学协会”上成型的，这一组织在二十世纪初期成为俄国思想运动的前沿阵地。它是寻神派知识分子和神职人员就创立新东正教的途径进行辩论的地方，他们在那里争论各种不同的世界观、社会和文学问题。协会和杂志的领导人除了梅列日科夫斯基、明斯基、吉皮乌斯之外，还有菲洛索法夫和佩尔佐夫。瓦西里·瓦西里耶维奇·罗扎诺夫（1856—1919）曾在“宗教哲学协会”和《新路》上批判教会和国家在婚姻与家庭方面所实行的政策。这位保守派政论家在杂志中留下了“新时代”的情绪，他在那里

阐述了一些近似于“哲学生活”的思想。在否定基督教禁欲主义、宣扬古代的拯救“机制”和繁殖、生育、母性的“陈腐”宗教的同时，罗扎诺夫努力提升“个人”的存在价值在社会意识中的作用。

看来，梅列日科夫斯基的“综合”建构，即试图消除多神教和基督教在宗教“旧约三[1]”中的二律背反，满足美学中的利他主义和个体独立存在的要求，在“年轻一代象征主义者”看来是死板的模式。教条主义和集体的狭隘妨碍了《新路》的领导者们理解别雷思想和语言的与众不同及勃洛克抒情诗的重要作用和新意。克服梅列日科夫斯基的影响将成为年轻一代象征主义者实现自我定位的重要因素。 ·91

二十世纪初在他们的圈子里出现了一位杰出的理论家维亚切斯拉夫·伊万诺维奇·伊万诺夫(1866—1949)——诗人和语文学者、历史学家、宗教学家、文化学家，当时最有学问的人之一。伊万诺夫的知性诗歌是其道德哲学和美学理论的延续。在他的这些诗歌中，古希腊罗马思想和早期尼采的影响被弗拉基米尔·索洛维约夫那曾经鼓舞过席勒和斯拉夫派的、关于“大一统”的学说和以非暴力手段使人类达到一体化的理想所修正。

伊万诺夫以诗集《导航星》(1903)和《通体》(1904)进入象征主义的圈子，这两部诗集的主题都是世界和人的精神改观。第一本书吸取了理想主义诗人早期的抒情诗风格(巴赫金认为其创作的源泉来自古希腊罗马、中世纪和文艺复兴时代)，其标题说明了在个体追求善和美的过程中存在某种崇高的引导者。在此，伊万诺夫引据的是但丁和歌德。第二本诗集的题目是一种柏拉图式意义的隐喻：神秘主义的经验使尘世体现绝对精神的幻影更加清晰，并且在这一“清晰”中展现出一些新的精神视界。

热情以一道“静止的光”(勃留索夫语)照亮了《导航星》这本诗集，但为纪念法国革命一百年而写的一系列犀利的政治性《巴黎讽刺短诗》是例外。根据索洛维约夫派诗人的观点，如今已被亵渎的法国革命口号，只是还活在“耶稣的祭坛旁边”。伊万诺夫把西方那种一部分人的“自由”与俄罗斯对自由的普遍热爱相对照，在他的赞歌里流露出无政府主义的调子(《西徐亚人在跳舞》)，在使诗集《透明》大为增色的《美的游牧人》(1904)一诗中可以听出这种旋律。对于创作自由的强烈呼唤，对诗人这种“自由的游牧”的呼唤，就像所有奴隶的不满：

艺术家们，去放牧

---

[1] 指《得未记》。——译注

你们成群的幻想；
绕过它，劈开它——
抛弃它——就是一片处女地！
只因你们的自由自在
旋风般的游牧部落疾驰而来
冲向那受奴役的领域，
在那里负重的奴隶也有自尊。

在这个动荡的年代，不只是伊万诺夫一个人身上浪漫的极端主义到达了无政府主义的程度。“一个无政府主义诗人”——列宁在诗歌《致友人》(1905)中这样评价勃留索夫的立场。勃留索夫声明自己支持“友人”，即社会民主党人。在他们推翻旧世界的事业中，勃留索夫极端地要求革命要“无边无际”：即在革命高唱“胜利之歌”的地方，诗人能看到“为了新自由而进行的新斗争”。

因此，勃留索夫在1905年理所当然地坚决维护起作家的言论自由，并对列宁的文章《党的组织和党的文学》进行了激烈的回应。勃留索夫的回答刊登在以他为首的杂志《天平》(1904—1909)上，这一杂志成为象征主义美学和评论的指挥部。杂志的思想方针(其特点是有大量关于当代西方文学和艺术的信息)仍然承继了之前的现代主义期刊：要求自主创作，攻击那些似乎全是创作自然主义的“知识”作家的作品，坚持宣传象征主义。然而，勃留索夫作为诗人的探索与他的杂志的追求不总是一致的。《天平》以勃留索夫的文章《开启秘密的钥匙》(1904)开篇，这篇文章宣扬的是创作中神秘的直觉主义和艺术家不依赖于生活的要求。而勃留索夫热情激昂的抑扬格《匕首》(1903)则强调了诗歌与解放斗争之间的紧密关系：“惊雷声乍起，诗人与人民永远在一起/诗歌与风暴，永远是姐妹。”

诗集《致城市与世界》(1903)中的诗表现出诗人对现实的兴趣，其中吸引作者的不只是几个世纪以来的神话传说，还有当代“万头攒动的人群生活”(《黑夜》、《巴黎》、《恶魔的呼喊》等等)；被社会美化过的城市主义成为诗人最重要的创作领域之一，有时因“卢梭主义”让已忏悔的“浪子”回到大自然母亲怀抱的主题变得复杂(《田边》、《幻想》、《探索者》)。勃留索夫笔下的城市形态各异，这是建设者成功的标志，是技术实力和文化奇迹的结合，也是众多的诱惑和内部隐藏着民众“盛怒”的动荡世界。无产者必须为自己建立城市监狱的象征，出现在传遍整个俄国的诗歌《石匠》中，这首成为民间歌谣的诗反映出勃留索夫诗歌的新特色，而在其他作品(《女工》、《快乐的女人》、《女仆的房间》)中也可发现这种城市民谣的特征。

因“伟大的日子”而产生的强烈反响在诗集《花冠》(1906)中的系列诗歌《当代》里有所体现。对于俄国侵略势力的短期幻想(《致太平洋》,1904年)被对日俄战争这场“致命游戏”(《对马岛》,1905年)的谴责替代。那些好走极端,极其鄙视“微不足道、不公平、丑恶”生活秩序的浪漫主义者们对革命风暴的能量,以及“正把摇摇欲坠的王权击得粉碎的民族热情的海洋”充满喜悦(抨击那些对1905年10月17日沙皇公告“满意的人”——满足于充当社会地位低下的“小人物”的自由派)。同时勃留索夫还认为,革命报复的自发现象必将导致“智者和诗人”文化的死亡(《未来的匈奴》,1905年)。在这种文化之子对自己命运勇敢的承担中融合了勃留索夫对造反民众的历史正义性的承认以及他最受象征主义者喜欢的尼采式的箴言——“爱命运”的忠诚,不管自己的命运如何不幸,都应该坚强地去接受它:“但我现在高唱欢迎的颂歌/来迎接即将消灭我的你们”(这种思想也体现在1905年的诗歌《致幸福的人》中,其中塑造的未来形象受到维尔哈伦的影响,勃留索夫当时已经翻译过他的作品)。依据象征主义的历史哲学,勃留索夫将“心灵革命”的权利与社会解放对立起来。对诗人来说,消灭“腐朽的内心”比“摧毁宫殿和庭院”更重要(1905年的诗歌《致一个兄弟》、《在满是骚动的广场上》)。

日俄战争和革命事件体现在伊万诺夫于1904—1906年所写的多首诗歌中,后来这些诗被收录进《愤怒时刻》系列。对伊万诺夫来说,君主独裁就是俘虏全国的“一群杀手”(《该隐的墙》)。生命的真正主宰者是人民(《Populus-rex》)。这个系列的总结性诗歌是《我痛恨并希望》:诗人将“启蒙的心”即将胜利同暴力的政权对立起来。遵循着斯拉夫派的理念,伊万诺夫提出了“团契性”、“平静的自由”。类似的态度也表现在伊万诺夫对当时的文学家丘尔科夫提出的“神秘的无政府主义”理论的支持上。卢那察尔斯基认为这是基督教—社会主义观点、托尔斯泰主义的变异。作为批评家的伊万诺夫还号召要通过“团契性”克服个人主义的恶(见《论席勒》、《个人主义的危机》等等,均写于1905年)。关于“神秘的无政府主义”问题在伊万诺夫的“星期三聚会”上讨论,这些被安排在他家“塔楼”上的会议于1905—1907年里吸引了不少彼得堡文学界和演艺界的知识分子。“神秘的无政府主义”思想为《火炬》丛刊(1—3册,1906—1908年)增色不少。最初参与其中的有伊万诺夫、勃留索夫、勃洛克、索洛古勃等。尽管年轻一代象征主义理论家的体系完全是虚幻的,但它仍以探寻与人民的联系和向集体主义的转变为特征而独树一帜。伊万诺夫的美学思想还具有一体化的内涵。他的口号是——全民的艺术,其中首先就包括将演员和观众联系在一起的神秘剧院。根据伊万诺夫的观点,创作活动是“升起”和“降落”的辩证

过程：艺术家追求崇高，是为了以后“降落”下来时能够赋予其俗世的形式并传达给人们。而接受艺术的道路是相反的：艺术家再现崇高所经由的，是由现实到超现实之路。

“塔楼”聚会时期的思想和情绪反映在伊万诺夫的主要作品《燃烧着的心》中(1—2册，1911年)，这是为了纪念他的妻子——女作家季诺维耶娃-安尼巴尔所作。标题中所包含的“燃烧的心”的巴洛克式象征，以多种形式反映在伊万诺夫描绘上天与尘世的诗歌中。“生命的历史接近神秘主义的理想”——古米廖夫这样定位此书的内涵。在开篇的一首诗歌《巴克坎忒斯》中，女主人公对狄奥尼索斯的激情就讽喻了人与神的交往。诗人—学者的抒情诗饱含了很难被破译出来的、多层面的象征——宇宙的(《太阳-心》)、古希腊罗马的(《火的法庭》)、福音书的(《通往以马忤斯的道路》,《阿季卡和加利列亚》)和哥特式的(《蔷薇园》)。霍达谢维奇把辞藻华丽的《燃烧着的心》比作威尼斯的圣马可大教堂，时光和文化的长河都在那里留下了自己的印迹。这本书展现了诗歌的精湛技巧。彼时，伊万诺夫正主持崇尚自由的“诗歌学院”(“艺术语言捍卫者协会”)，许多年轻人都得益于他的指导，如沃洛申、库兹明、戈罗杰茨基、古米廖夫、曼德尔施塔姆及赫列勃尼科夫，他们都在转向其他创作体系的过程中吸取了象征主义的教训。但同时也出现了一种“反向联系”：伊万诺夫诗集《温柔的秘密》(1912)中的一些诗表现出由过于繁琐和过度象征向“美好的清晰”的转变。“新古典主义”的追求反映在伊万诺夫的戏剧作品(“古希腊罗马”题材的悲剧《坦塔洛斯》和《尼俄柏》，1905年;《普罗米修斯》，1907—1914年)及其大量的诗歌中。这些诗歌具有平衡、稳定的结构，能够引发对建筑形象的联想。作为理论家的伊万诺夫坚持“和谐的传统与标准”;这个全民艺术的崇拜者越来越坚决地否定多次沉湎于“孤独意识”中的印象主义。

93・

最富有表现力的艺术成果来自于勃留索夫创作成熟期诗歌中所具有的“新古典主义”。诗集《花环》和《所有的曲调》(1906—1908年，1909年出版)的特点是职责战胜激情或激情战胜职责(《忒修斯——阿里阿德涅》、《埃涅阿斯》、《安东尼》)之间的冲突，充满公民和私人感受的历史神话标志物(《三层战船的桨手》、《尤利恺撒》、《俄耳甫斯和欧律狄刻》和《法厄同》)。明确的标志物和寓意与那种多层面的象征相比，更加符合勃留索夫唯理性的自然风格。形象的鲜明和立体感(别雷写道，勃留索夫是“大理石和青铜诗人”)，诗人对颂歌、赞美诗、谩骂(《荣誉归于人们》、《人的赞歌》、《锁链》)中“雄辩”风格的酷爱，对庄重仿古词汇的向往以及诗节中占优势地位的十四行诗、三韵诗、回旋诗等“牢固”形式，都很符合“理想化和英雄化的趋势”(马克西莫夫语)。勃留索夫不止一次承认，自己在艺术中忠于“古典主义”

的原则，他在自己的文丛中多次提到索福克勒斯、拉斐尔、拉辛、晚期的歌德和普希金的名字。勃留索夫最初是印象主义的崇拜者，从印象主义到新古典主义，他提前预见了俄罗斯艺术的变化过程，只是到了十九世纪末二十世纪最初的十年里，在后印象主义的阶段中新古典主义风格的探索才被确定下来。

勃留索夫的历史性长篇小说成为象征主义史诗中的独特现象，革命时期的同时代人都鲜明地感觉到自己是“世纪之交的儿子”。勃留索夫在自己的作品中十分关注世界历史的转折时期，在长篇小说《火的天使》(1905—1908)中，这是指十六世纪在改革和伟大的农民战争时代的德国中世纪和文艺复兴之间的交界线；在《胜利的祭坛》(1911—1912)中，这个交界线是古希腊世界衰落的时代和基督教取代多神教的时代。在其表现历史文化和独特日常生活性的作品中，对过去进行的有说服力的重构(那个时期的勃留索夫坚决支持每种文化及其“异国情调”的“自我封闭和自我价值”——加斯帕罗夫)，设计众多可靠和接近生活的情景(比如，对神秘主义疯狂着魔的雷娜塔的命运，她最终成为“魔鬼般”宗教法庭迫害的牺牲品)，在爱情冲突中折射出时间的变化(“多神教的”赫斯帕里亚和“基督教的”列娅之间充满热情的尤尼)——这些都是勃留索夫历史主义的特色。这两部反映社会现实冲突的长篇小说(在多变的世界里人必须要有历史性选择)都是自传性的，它们反映了勃留索夫对自己的社会立场的探寻，与神秘的象征主义所进行的文学斗争和他自己戏剧性的隐私生活(在《火的天使》中两个互为对手的主人公身上，同时代人发现了勃留索夫和别雷的影子，在雷娜塔这个人物身上看到了女诗人彼得罗夫斯卡娅的痕迹)。勃留索夫长篇小说的风格表现为“现实主义”和“理想主义”的融合，诗人当时在自己的文学评论文章中已经明确提出了这种融合。



维亚切斯拉夫·伊万诺夫 肖像画
康斯坦丁·索莫夫作品 1906年

·94

马克西米利安·亚历山德罗维奇·沃洛申(真实的姓氏为基里

延科-沃洛申，1877—1932 年）的创作探索与勃留索夫和伊万诺夫比较接近。他与伊万诺夫尤其类似，其强烈的文化—社会乌托邦、全人类皆兄弟的热情，无条件的对生活说“是”等等，都与后者非常接近。沃洛申与众不同的个性还体现在他将多种聪明才智融于一身：他既是诗人又是画家、造型艺术家、艺术理论家、评论家和翻译家。沃洛申在神话诗歌的创作类型中接触到了象征主义，但他却很少参与象征主义的活动。他长期住在国外，广泛涉猎诗歌、艺术、文学和艺术批评（随笔作品《创作的欢歌》，1914 年；期刊文章）等各个领域。

在沃洛申风格转变的过程中，最初是受到了法国新诗的影响，“把印象派嫁接到了帕尔纳斯派的树干上”（纳罗夫恰托夫），后来的影响则来自于巴拉丁斯基和丘特切夫的哲学抒情诗（诗集《MCM - MCMX 诗》，1910 年）。沃洛申作品中一个最基本的主题是时代和文化的联系。这一主题的标志是基梅里亚——古希腊罗马时期的克里木、荷马时期的希腊人、古斯拉夫人和热那亚征服者的道路在那里交汇（组诗《基梅里亚的黄昏》等）。诗人透过历史来接受现实事件。在诗集《维尔福夫人兰巴拉的头》（1905）中，人们就是通过法国大革命时期的片段看到俄国革命时代的。像勃留索夫、勃洛克一样，沃洛申承认革命复仇的权利，尽管他也担心文化价值观受到破坏（《复仇天使》，文章《预言家和复仇者》，1906 年）。

在 1914 年战争的日子里，作为和平主义者的沃洛申曾接近过“投入战斗”的立场，他是在“火热的和平年代”才接受各民族团结一致的思想的，正如他给自己的第二本诗集所起的名字那样（《殷切的阿武曼迪》，1915 年）。距离越远，沃洛申的诗歌就越明显地渗透出时代的戏剧性，他尝试通过民族历史存在的转折时期来理解俄罗斯的道路。

二十世纪末，在俄国象征主义的全景图中有两个顶级人物脱颖而出——他们就是亚历山大·勃洛克和安德烈·别雷。

9. 勃洛克

勃洛克的创作道路是急促而短暂的，从他的第一首诗到最后一首诗，就像普希金一样，只经过了短短的二十多年。但是这段时间，用诗人的话说，是“苦难的年代”，“血色的光芒”笼罩在整整一代人的脸上。内心的冲突，对苦难年代的强烈感受，紧张的创作和道德极端主义是勃洛克表面上安静平淡的生活所固有的特色，诗人把自身的创作道路称为“人化的三部曲”：起初封闭于自身，对走向生活、社会活动发展过程中价值的重新评估，和对“自我”与人民、国家命运统一的意识。勃洛克“最主要的一本书”——二十

世纪俄罗斯最好的诗歌作品，也就是他的三卷集抒情诗——正符合了上述这一自我诠释。

从出身、所受的教育和生活方式来说，亚历山大·亚历山德罗维奇·勃洛克(1880—1924)属于首都贵族知识分子。他的童年是在外祖父、植物学家别克托夫(当时的彼得堡大学校长)的沙赫马托夫庄园中度过的，那是莫斯科郊外一个风景如画的地方。对于自己的父亲——华沙大学的教授、法学家亚历山大·利沃维奇·勃洛克——这个未来的诗人在当时却几乎一无所知，因为父母很早就离婚了，是母亲养育了他。母亲精神方面的敏锐性、执著的追求和对文学的爱好极大地影响了勃洛克的成长，与母亲亚历山德拉·安德烈耶夫娜的友谊伴随了诗人的一生。

勃洛克童年时期就开始写作了，十八岁时他意识到自己是一个诗人，大学时期就读于彼得堡大学历史语言系的勃洛克已经成为一位职业作家。1903年对勃洛克来说是非常重要的一年：就在这一年他同门捷列耶娃结婚，对妻子狂热的爱为二十世纪初的勃洛克抒情诗增添了丰富的色彩；与别雷从相识到后来多年颇具戏剧性、时断时续的友情；最终，这一年，他发表了自己的文学处女作：即发表在梅列日科夫斯基创刊的《新路》杂志上的十首诗。在出版了自己的第一部作品——《美妇人之诗》(1905)后，勃洛克开始进入文学与戏剧艺术世界，他在伊万诺夫家的"星期三晚会"上和科米萨尔热夫斯卡娅剧院里与一些新艺术活动家关系密切起来。

1903—1904年，这位与现实隔绝的圣女颂歌的作者开始对现实感兴趣。在勃留索夫都会主义的影响下，与城市主题一起出现在勃洛克诗歌里面的还有被压迫者的形象，陀思妥耶夫斯基人道主义道德标准的影响也在增长，随之出现了生活的"十字路口"。1905年革命在勃洛克的创作中以各种各样的形式得到响应，并且深深影响了诗人的社会政治观，使他陷入关于革命必然性的思考。但在当时，革命在极端浪漫主义者看来，是诗歌的一种复仇的自发力量。

为了努力打破自身世界的闭塞，勃洛克转而投向戏剧艺术、评论和政论作品的创作。明确艺术家的社会义务，保护现实主义文学，竭力号召知识分子们不要脱离人民——这就是1907—1909年勃洛克文章的本质所在。这些作品被刊登在莫斯科象征主义艺术家的《金羊毛》杂志上，并且以诗人自己的民主主义而自成一派。在欧洲旅游期间，勃洛克对资产阶级性质和庸俗行为的厌恶感更加强烈。在德国、意大利和法国，昔日的艺术激发了他的灵感，但社会反差却使他感到痛苦。资本主义那种由"武力与机器的强硬所掀起的"冷酷文明令诗人非常反感，他预言到"地球的自然力——人民的自发力量"会对这种文明进行报复。从空想浪漫主义到革命浪漫主义

的变化在勃洛克的长诗《报应》和《夜莺花园》、《抑扬格》，以及其抒情诗集第三卷的作品中反映出来。

勃洛克在1916年应征入伍，在平斯克近郊靠近前线地带的军事单位中担任考勤员。从1917年3月开始，他在临时政府的侦查委员会中担任沙皇时期部长案件的资料编辑（编写《帝国政权最后的日子》概要）。十月革命后，勃洛克迎来了一个创作高潮（《十二个》、《西徐亚人》，1918年）。然而，他在证明人民自发力的"旋风"正确的同时，对苏维埃"无知者"数目的增加也越来越担心，这就是官僚和小市民，他们会对精神自由构成威胁（《关于诗人的使命》，1921年）。

"只有信仰最珍贵"——勃洛克写道。确实，他所有的创作都是抒情的，其抒情作品不仅仅是剧本（短诗），还包括评论性散文和政论作品。勃洛克的象征主义同西欧象征主义之间没有继承性，而是（同别雷相似）表现出独特的民族性。在勃洛克所尊崇的"西方"作家中，有海涅、瓦格纳、易卜生、斯特林堡等人。他对耶拿派浪漫主义作家艺术作品主题的吸纳，是通过茹科夫斯基完成的。勃洛克的第一本诗集在类型上与耶拿派浪漫主义作家们的诗类似（日尔蒙斯基）。在此，莱蒙托夫、丘切夫、阿波隆·格里戈里耶夫、费特、波隆斯基、索洛维约夫等人的影响是非常重要的。



亚历山大·勃洛克 照片
题赠谢尔盖·戈罗杰茨基 1907年

在早期的抒情作品中（1898—1900年期间的诗和此后的组诗《黎明前》），透过浪漫主义式否定的陈规和八十年代的主题（"我的内心已经老去，命运是黑色的"，"让月亮照亮吧——漆黑的夜晚"等等）流露出对威胁和平的灾难的恐惧感（《加玛庸，不祥之鸟》，1899年）。与新世纪之交的社会情绪相一致的这种预感，很快就在对世界进行精神革新的神秘主义夙愿中得到了实现。弗拉基米尔·索洛维约夫的抒情作品对勃洛克的影响很大，用勃洛克的话说，这些作品在当时"占据了他的整个身心"，由此创作出了俄罗斯文学中独一无二的献给"永恒女友"的诗歌日记《美妇人之诗》，作者在索

洛维约夫形而上学象征手法中表达了存在的理想原则。比勃洛克年轻的同时代人(古米廖夫)则在他的第一本书中看到了另外的意义:它描绘了“爱情的新面孔”,就如同但丁的《新生命》、龙萨的十四行诗、歌德的《浮士德》和波德莱尔的《恶之花》。

书中女主人公的形象具有多重象征意义,“圣女、朝霞、燃烧的灌木”——这是索洛维约夫关于永恒女性超越尘世的理想,是“全世界的曙光”,是期望和谐以及少年时代对未婚妻的狂热爱情感受。现实浪漫曲中的变故还标志着诗人在通向神秘主义理想之路上心灵跌宕起伏的过程。勃洛克在1902—1904年给门捷列耶娃的信中也阐述了自己抒情风格的复杂特点,在这些信里,世俗的情感被赋予了一种极端的纯精神的神秘主义色彩。勃洛克书中感情和思想的主题使人产生一种忐忑不安和紧张的等待。这种等待是具有普遍意义的:等待新世纪来临前生活的复苏和渴望所有的一切。渴望的主题在勃洛克一系列风景隐喻作品中都传达出来,并且在直接的抒情宣言中也有所表述:“会有一天,好事终成真/我已感觉到未来心灵的功勋。”

·96

勃留索夫后来把《美妇人之诗》称作“神秘主义幻想者的自白”。然而,只把这部作品理解为唯灵论(象征主义作家和与其接近的评论家)的情调或是仅仅理解为爱情抒情诗(古米廖夫),都显然是站不住脚的。由于长期坚持美学思想的双重性,勃洛克在1912年写道:“艺术的灵魂……在各个时代的目的都是运用语言、颜色和我们这个世界的其他形式等工具,来塑造‘另外的世界’”。

在年轻的勃洛克的抒情世界中,虽然不是全部,但是有很多东西都是从弗拉基米尔·索洛维约夫那里继承来的。《美妇人之诗》中他的具有一体化意义的乌托邦与浪漫个人主义主题是不一致的,诗人注意倾听“另外世界的声音”,把自己与喧闹的“人群”对立起来。勃洛克与索洛维约夫之间的艺术联系并不是单一意义上的,勃洛克作品的形象性在其第一本书中就已经表现出来,它比思想控制情感的索洛维约夫的诗更丰富多彩、更感性和富有感情(明茨)。《美妇人之诗》的作者更接近费特的抒情风格,拥有丰富的感情、细腻的情绪变化和充满思想感情的风景。勃洛克两位一体形象性的外在层面充满了生命的色彩和声音,泛神论的爱情体验作为上天与尘世的统一,在抒情作品主人公与整个自然界整体的抽象关系中表现出来:

我年轻、纯洁又钟情
我不安、忧郁并祈祷,
我青春蓬勃,像那棵神秘的槭树

一直向你倾斜。
暖风吹过枝叶时——
树干会因祈祷而颤抖，
仰望星空的脸上
赞美的泪水芬芳。

这里，诗人与沉浸在爱中的女人一样，愉快，欢欣，超凡脱俗。但其更多表现出来的，是骑士对美女的崇拜，在她面前他就像“在尘埃里、卑贱中”。在作品的多声部中，尾声部分逐渐加强担忧和对崇高理想怀疑的旋律十分重要（“你是神圣的，但我不信任你”），他们使主人公内心产生沮丧，呈现出矛盾和悲剧式丑角戏的特征。

组诗《大地的泡泡》（1904）明显标志勃洛克已经偏离了索洛维约夫风格，组诗抒情之“我”的面孔是矛盾的。“沼泽地”和“沼泽的”各种形象在这里是由神秘主义高处降落凡尘——降落到它那些体现存在原始力量的“春天的渺小而可爱的生物”——的令人震惊的宽容的信号。与此同时，“沼泽的”象征物——泥潭的鬼火、“铁锈色的水”、它们“无法生存和充满疾病”——是主人公“生锈的心灵”和内心“泥泞的道路”的讽喻。

勃洛克失去和谐的世界变得越来越动荡不安。他以激烈的态度接受社会的对立矛盾和底层阶级的痛苦（《报摘》、《中篇小说》、《道路、道路……》和许多其他作品）。在报刊检查机构禁止的诗歌《工厂》（1903）中，勃洛克象征性地概括了强制劳动的悲剧，劳动的大众在这里是受压迫的、受凌辱的力量。但是在1904年诗歌《从地窖的黑暗中站起来》里，那些来自社会底层的阴郁的“外地人”对于勃洛克来说，是来替他接班的“新人类”。而在讽喻体风格的诗歌《生活的平底船》中，那个将船从河风呼啸的“巨大浅滩”上推开的工人，则充满了力量和勇敢。

在后来被统一称作《1905年》的组诗（《发动猛攻》、《盘旋在世界城市的上空》、《灰色的天空依旧美妙》、《饱汉》）里面，叙事长诗《她的光临》和抒情剧《广场上的国王》（1906）中的革命主题发生了各种各样和令人难忘的变化。这里有为奋起参加群众斗争的人们进行的辩护，有对死气沉沉的君主制和虚伪的宪法宣言的谴责，还有对那些因全面罢工而惊慌失措的“饱汉”们的鄙视。与此同时，诗人在1905年写给社会民主人士的一封信中，认为自己具有独特的热爱自由的无政府主义情感（《集会》，1905年）。

勃洛克的第二本诗集《意外之喜》（1907）被别雷和其他“通神术”的信徒视为对象征主义理想的背叛。他的剧本《临时戏台》（1906）被认为是对神灵的亵渎，其中诗人所亲近的索洛维约夫式的“宿愿”，被那些伪神秘主

义者庸俗化，遭到恶毒的嘲笑，成为粗俗型怪诞手法的依据。对"永恒女性"形象的转化没有被理解，且这一形象在诗歌《陌生女郎》(1906)和当时的同名剧中出现在庸俗和下流的日常生活之中。像《临时戏台》一样，《陌生女郎》也被赋予了浪漫主义讽刺的风格。因此，日常生活中司空见惯的丑态不符合生活真实，是非现实的。刚刚实现的那些理想也随时可能使人发生错觉，转变成幻想(《或许这将只是我的梦?》)。另一些同时代人在勃洛克的这些极具吸引力的诗句中感受到了现实和幻想之间二律背反式的联系和诗歌在小说世界中的胜利绽放。安年斯基指出："当年有谁不会熟读背诵他的'陌生女郎'? 引言中的那些被压制住的短号的声音：每个夜晚在饭店里……后来上的是小甜面包……手提小锅、桨架……酒鬼睁着两只兔子眼……这一切是多么的无味——多么荒谬，简直不切实际——不知为何还有……拦路杆和女士们——极其丑陋。然而与此同时，为了使您感受到与神的接近，一切正需要如此……霎那间，所有这些荒谬的古怪腔调都绝对变样了。有一片刻，城市甚至更差一些——一栋别墅——对所有人来说都变得宝贵和美好了，成了生活下去的唯一理由。"

如今，"黎明诗人"借助"日常生活中的神秘主义"在城市印象和街道生活中寻找新的标志和对应物。夜晚景色灯火闪烁的幻影符合抒情之"我"的内心矛盾，印象主义界线的摇摆不定更加强了它的奇异性和荒诞性。勃洛克通过果戈理和陀思妥耶夫斯基所接受的彼得堡的氛围"比其原创者更加荒诞、更加不切实际、更加忧郁"(马克西莫夫)。词汇的变化非常巨大，与"永恒女性"神话题材相适应的祭司语言正在消失，市井俗话的一些特征被体现出来。在勃洛克的第一本书中，占主要地位的音节重音诗经常让位于重音诗，广泛使用三音节诗。浪漫主义的同感比勃洛克之前的象征主义诗歌更具有深刻的性质，"曲调"并非隐藏在外部的旋律中，而是深入到内部，成为情感冲动的表现。献给沃洛霍娃的组诗《雪面具》(1907)丰富的声音和韵律甚至让伊万诺夫和勃留索夫等内行的大师们感到吃惊——这是说明勃洛克诗歌声音组织的典型例子，他总是努力地"删除一个词去迎合其他的词，把一个词在声音的洪流和抒情的漩涡中敞开"(阿韦林采夫语)。

《雪面具》以其"暴风雪式的"、"致命的"热情所透露出来的昏暗的"狄奥尼索斯式"的狂热，与《美妇人之诗》中那种明亮轻快的声调形成了鲜明的对比——这表现了颓废派的抒情风格。但是这里也表现出了在心理上与勃洛克非常接近的格里戈里耶夫的魅力(后者是"彗星"和"茨冈"诗歌的歌者)以及勃洛克对陀思妥耶夫斯基笔下那些爱恨情仇的主人公们的厚爱。"践踏珍贵事物的致命快乐"，这是多么熟悉的米佳·卡拉玛佐夫怒气冲冲的坦白和格里戈里耶夫抒情式的忏悔，勃洛克在自己的缪斯脸上也会看到

《致缪斯》。

在诗集《雪地》(1908)中,“小市民的生活”图景所带有的社会色彩的抒情风格与主观性极强的《雪面具》是相对立的。它的主人公是一个失败的人,因贫穷被赶到阁楼里,厌倦了作为酒鬼四处漂泊的“街头”生活,以至于“像疯了一样用自己的头撞墙”。这里有边缘的痛苦,有“穷苦工作”的苍白面孔,有因为耻辱和贫穷而受到伤害的心灵(《工作吧》、《最后一天》、《四壁中》、《在阁楼上》、《寒冷的一天》等等)。勃洛克所塑造的艺术形象的表现力推进了启示录和福音书中的典故(吹着号角的骑士、蛇、圣母)与日常生活细节(“臭气熏天的牲口棚”、“在肮脏的角落里”做梦、“鼓鼓囊囊的”白色殓衣)的结合。但是,“彼得堡角落”的情节在涅克拉索夫和陀思妥耶夫斯基那里,首先是抒情主体新状态的标志。他双面中的另一面是“阁楼系列”中的主人公,证明了“对勃洛克来说,民主的自发之力是多么地和谐和个人化”(金茨堡)。

勃洛克认为,“了解人民的心灵和从事社会活动”是恢复个性的一种方法。诗人在诗歌《秋意》(1905)中首次展现人民的命运和难民四处流浪的不幸生活。主人公被自己身边的环境“抛弃”的遭遇与勃洛克相近(这一冲突在革命时期是意义重大的),这为他后来的自传性剧本《命运之歌》(1908)奠定了基础,是勃洛克创作社会戏剧的尝试。历史变革的“世界之风”将戏剧的主人公格尔曼从其年轻时住的“安静的白房子”中带到了暴风雪弥漫的俄罗斯平原上,他遇到了生来就具有魔鬼心灵却容貌诱人的法因娜,又遇到了涅克拉索夫笔下的科罗别伊尼科夫,是后者将迷失的他从暴风雪黑暗中解救出来,送到了宽阔的大路上。

98·

这种来自民族内心的抒情式激情体现在上面提到的1907—1909年的文章、关于俄罗斯的诗歌和1908年的组诗《库利科沃原野》(后来被收入到系列作品《祖国》)中。在这些作品中,用诗人的话说就是,“过去被激情澎湃地反映在未来之中”:抵抗蒙古侵略的罗斯是未来摆脱所有桎梏的俄罗斯形象。在诗歌的注释中,勃洛克将库利科沃大捷定性为“俄国历史的象征性事件”,它“必定是要被回顾的”,并且“只有在未来”才能对它们彻底认识。这组诗歌的寓意是丰富的:俄罗斯历史隐喻中所体现出来的民族解放主题既可以被看作是反独裁(如果指关于沙皇君主制的“东方式”专制观点的话),也可以是反资产阶级:“处在睡梦和寂静中的”国家被嘈杂的资本主义文明“鞑靼式的入侵”吵醒。但是俄罗斯有自己的“远古意志”之路,它的腾飞就像一匹驰骋在“原野上的骏马”般不可阻挡。勃洛克的文章《民众与知识分子》(1908)中还展现了一种象征意义。诗人将受过教育的少数人看作是与一亿五千万民众相对抗的“鞑靼人的阵营”,但他们与众不同的是

“就像一条烟雾弥漫的涅普里亚德瓦亚河”,那里“天鹅的号叫声”预示的不是一次战役,而可能是一次“友好的、和谐的”会面。类似的解释只有一部分符合勃洛克那种独特的历史哲学,他对过去的那种抒情式的感受“消除了诗人与历史之间的距离”(多尔戈波洛夫语)。

1909 年勃洛克给自己母亲的信中写道:“如今的生活中没有什么是我死前所无法接受的,我也不会向任何事物屈服。”勃洛克此时的抒情诗中体现出同资产阶级现实之间的深刻矛盾,表达了诗人在这个日益萧条的“可怕世界”中的“哈姆雷特式”感受。在 1909—1916 年的同名系列组诗中,浪漫主义的讽刺被体现在衰败社会真实写照中的讽刺所替代,在那里死人可以咬住活人。组诗《死神的舞蹈》中妖怪那不祥的假面舞会使人们想起波德莱尔、海涅、斯鲁切夫斯基的怪诞,有时还能听到莱蒙托夫的语调,他的诗“充满了苦闷和愤恨”。存在的困境体现在八行诗《夜、街、路灯、药店……》中,这是现代人毫无出路的命运。在《合唱中的声音》(1914),这个诗人最阴郁的预言之一中,他的悲观主义具有宇宙般的特点:“一切都将比可怕的世界更黑暗/一切又是命运的极端涡流/还有很长时间,很长时间!”但诗人对“可怕的世界”的评论不仅仅是从外部进行的,而且还是发自内心的,不允许自己“失去信仰”和脱离现实。系列诗歌《我朋友的一生》(1913—1915)中讽刺地表现了一种“渐渐变疯”的现实,还有“无意中丧失了自己的”诗人本身,讽刺变成了自我嘲讽。“我痛恨自己的颓废,并抨击周围人的颓废”——勃洛克承认。他极富表现力地描写了一个身处“沼泽和动荡土壤上的”艺术家的悲剧,将他“有罪的”生活、快乐的激情、“全世界的豪饮”与“在庸俗世界的水洼里”苟且度日对立起来(《诗人》,1908 年)。

勃洛克把对庸俗习气的痛恨转移到对知识分子生活“完美舒适”和毫无冲突、哄孩子睡觉般艺术的痛恨上。在勃洛克二十世纪最初十年的诗歌和散文中,人们能听到对于革命风暴即将到来的紧张预感,在它面前,诗人向那个悲剧性的时代说出了自己的“是”。他意识到,个人主义最后的阴影已经消散:“一切已不是我的,而是我们的/与世界的联系已经建立起来。”“……‘公民’的概念在我面前不断增强,”勃洛克当时写道,“我已经开始明白,这个概念是多么富于解放性和教益……”公民性抒情组诗《抑扬格》(1907—1914)号召人们睁开自己的眼睛看看“生命的漆黑和可怕”,号召人们深入底层,向现实说出愤怒的“不”。这些诗句的激情是主人公对黑暗现实勇敢的克服,它们几乎跟《合唱中的声音》同时表现了诗人对生活和创作的“强烈渴望”,以及对与“忧郁”相对的“光明”的追求。《抑扬格》以古希腊罗马时期的形象和普希金时期的公民抒情诗为基础,用勃洛克的话说,在这组诗中,“庄严的拉丁文之铜器”在吟唱。它们成为勃洛克“新古典主义”

的一种表现，现在"'古典主义'风格典范最有活力的一个破坏者回来了"（布拉戈语）。《意大利诗存》（1909）和勃洛克第四本诗集《晚钟》（1911）中的其他一些作品也是如此，它们追求形式上的均衡和适当，追求准确的押韵和俄国诗歌的传统分节。

个人和民族、整个世界之间"悲剧性的和谐"（塔凯尔语）在勃洛克笔下以积极的浪漫主义为标志而得到发展。叙事长诗《夜莺花园》（1915）充满了积极浪漫主义色彩，它讲述了对生活中"多石之路"的勇敢接受和对背叛这种道路的惩罚。勃洛克的叙事长诗是中世纪唐怀瑟传说的一种独特回音，在这个传说中，基督教宗教伦理的需求与生命中富含的多神教理想发生了冲突（鲍里斯·米哈伊洛夫斯基）。在勃洛克这些年特别喜欢的瓦格纳之前，继蒂克、布伦塔诺、霍夫曼之后，海涅使用过这一传说的情节（抒情叙事诗《唐怀瑟》，1837 年）。勃洛克有可能知道这一讽刺的版本，在他的叙事长诗里，传说中的冲突转变为社会伦理层面：充满劳动和义务的清醒的现实与"花园"的酒杯、美的诱惑、"夜莺之歌"相对立。

99·

勃洛克在戏剧《玫瑰与十字架》（1912—1913）中描写了尽职、可靠、诚实的英勇精神，表现了具有更高追求的艺术。这部剧的主题思想——"高兴和痛苦"——是浪漫主义的典型表现（海涅在作品《浪漫主义派别》中把基督教歌颂舍己为人的痛苦与浪漫主义区分开来）。在勃洛克这个剧本的构思中，这些因素与净化痛苦的歌者陀思妥耶夫斯基的道德标准交织。《玫瑰与十字架》的内容是符合客观实际的。诗人努力遵循历史事实，借用了布列塔尼的民间故事。

然而戏剧的任务不是描写历史，而是反映心理（自我牺牲和利己主义之间的决斗，高尚的心灵和平淡无奇的心灵之间的决斗）。勃洛克这样描写戏剧："事件的进展如同在生活中一样"，而且对诗人来说，这种脱离抒情主义戏剧原则的做法是合理的。

勃洛克经常把叙事作品的普遍意义与主观创作的"抒情毒药"对立起来，赞成象征主义者同现实主义者的"碰面"。在勃洛克成熟期的创作中，诗歌逐渐失去不确定的隐喻性，变得更有对象性。"健康的"、"实际的"、"生活的"——用诗人的话说，这就是最令他激动的东西。虽然勃洛克有时继续声称自己相信神秘主义的艺术（报告《关于俄国象征主义的现状》，1910 年），但在诗歌中他更多情况下是脱离象征主义原则的。

在二十世纪的前十年，俄国正处在世纪之交的转折时期，此时的勃洛克酷爱构思关于个人命运和国家命运的宏大场面。用作者的话说，叙事长诗《复仇》（1910—1911 年，1916 年，1921 年，未完成）被构思成对一个贵族家庭的命运"充满革命预感"的叙述。"一个经历了历史、环境、时代复仇的家

族”，以一个生长在边远地区的被“平凡母亲”养大的最后一个代表为例，逐渐由历史进程中的客体变成主体，获得了在自由街垒上“进行复仇”的权利。对预示“空前动乱”的“铁的”十九世纪和悲剧性的二十世纪特别大容量的形象概括，对同样受到革命风暴威胁的专制独裁和资本主义前景的思考，俄土战争背后的社会政治背景以及在这个背景下民意党人的活动，对胜利的反应……都被看作对马岛和一·九事件的开始——反映出诗人追求的是对巨大的社会空间进行史诗般的创作。《复仇》中艺术世界的特色是有意尝试恢复普希金叙事长诗的风格：《叶甫盖尼·奥涅金》和《青铜骑士》的创作母题都能在内容、体裁、节奏和语调的渲染上感受到。但是，勃洛克却没能赋予传统新的生命。在《复仇》中，勃洛克也没有找到一个“统一的综合形式”（多尔戈波洛夫），富有创新性的是叙事长诗《十二个》中富有表现力的交响法，这首诗记录了旧世界在革命力量进攻下的崩溃。

10. 别雷

与勃洛克一起屹立在俄国象征主义者行列中的还有安德列·别雷（鲍里斯·尼古拉耶维奇·布加耶夫，1880—1934年），二十世纪杰出的诗人和小说家。由于在神秘主义和文学探索上存在共同之处，别雷和勃洛克于二十世纪初建立了深厚的友谊，但是这种友谊不止一次被尖锐的冲突所取代，这种兄弟般的亲密也不止一次被隔阂所取代。两个人的道路起初是相同的，但是后来却大相径庭。

著名数学家尼古拉·瓦西里耶维奇·布加耶夫的儿子别雷，既是自然科学家又是人文科学家，他天资聪颖，知识渊博。诗人的妻子曾写过：“当还只是少数专家才知道尼尔斯·玻尔和卢瑟福的时候，他就曾提起过他们。”别雷赋予时代一种强烈的情感，深刻地感受到三次革命所带给那个时代的社会政治变动，他认为：“罗斯处于世界事件的浪尖上”。他对很多哲学、社会学、伦理学、心理学问题感兴趣；在创造性地挖掘它们的同时，还预见到众多世纪之交出现在人文科学和精密科学中的趋势。诗人坚持相信用“精神”创新的力量去改造人和世界的唯心主义推断。

象征主义艺术本质上的宇宙主义（巴尔蒙特、勃留索夫、伊万诺夫、勒里希、丘尔利奥尼斯、斯克里亚宾等等）就吸收了别雷诗歌幻想的概貌，这种诗歌幻想接近于时间上相近的现实。别雷在1902—1903年写了一些诗歌和散文，它们描写的是乘坐神奇的“阿尔戈”飞船在星际漫游，这些作品都被收入到他的诗集《蔚蓝中的金黄》中，齐奥尔科夫斯基也是在那时完成了著作《利用航天器研究宇宙空间》。

100・ 不懂得“安居乐业”和平安幸福的别雷把自己惶恐不安、不平静的命运比作被抛向天空的一块石头，注定会永远流浪：

> 就像一块石头被致命投石器抛出，
> 划过一道苦痛的光，
> 你寻找安宁。不要寻找安宁。
> 没有安宁。

高尔基在1922年承认，自己“很欣赏别雷作品的紧张性和独创性”，把他看作“自己的，独特的，植物、动物和精神世界栖息的星球”。

作为艺术家的别雷从年轻时期开始就经常寻求与众不同的道路，他比别人更加热爱试验。他富有创新的激情，具有广阔的独具一格的美学理解。别雷称自己为“疯子”，也就是尼采所说的预言家，他在世纪之初就预言到未来主义者们的逞强：“狂妄万岁：从近视者的鼻子上打掉清醒的眼镜!”吸引诗人的是浪漫主义者关于艺术统一的思想，以及作为主要艺术形式的音乐渗入到与之相邻的语言、雕塑、绘画等范畴中的思想。在论文《艺术的形式》(1902)中，别雷将叔本华关于音乐是“生存本质”的思想做了改变。

作为作家的别雷千方百计地使语言从属于音乐的规则。他的四部《交响诗》(1900—1907，1902—1908)就是依据奏鸣曲—交响曲的原则创造叙述的尝试，其中交织着很多反差极大的主题。在他的“交响曲式的”矛盾和统一中世界观并不是什么新内容。诺瓦利斯把世界理解为“一部交响乐”，施莱格尔提到过“哲学交响乐”，而在蒂克的喜剧《颠倒的世界》之“交响乐序曲”中，诗人“在音乐的声音里表达思想与用语言和思想创造音乐”的权利或被巩固、明确，或被讽刺性地驳倒。奥多耶夫斯基对这种用音乐的方式组织叙述的风格很感兴趣。十九世纪九十年代俄国颓废主义者曾努力地模仿过奏鸣曲式的风格(杜勃罗留波夫等人)。

与别雷这种类似于“交响乐”式的探索非常亲近的一些人创造出一种独特的艺术结果，为他的小说《彼得堡》的创新做好了准备。“交响乐”的结构原则，包括一些被作者的构思连接起来的分散片段，与电影里的蒙太奇剪辑手法如出一辙。就像别雷的其他一些形式上的尝试一样，“交响乐”原则，特别是《第四交响诗》(《暴风雪的酒杯》，1908年版)中所富含的那种，也要付出相应的代价。但蒙太奇手法给了诗人大量叙述的可能，允许他在各种不同的空间和时间里同时行动，将一些具有反差的层面结合起来，言简意赅地再现各种生活之流的缤纷多姿。另有一些“交响乐”片段被当作

电影剧本的镜头来接受：

> 3. 在“艾尔米塔什”博物馆里举办了一次纪念马克思·诺尔道的午宴[……]；如今马克思·诺尔道由于抨击[……]退化而名震四方。
>
> 4. 他同莫斯科的众多学者结为兄弟。
>
> 5. 一个工人搬着一个空桶经过“艾尔米塔什”；桶轰隆一声，跌落在马路上。
>
> 6. 莫斯科不需要诺尔道。
>
> ——《第二交响诗》，第二部分

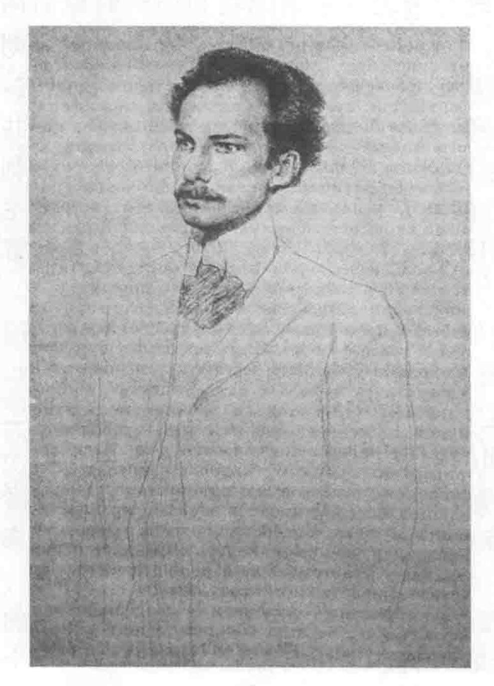
别雷《交响诗》中的主题是全面接受，深入到人物形象的所有方面并在自己的符号功能、韵律和声音特性方面复杂化。接下来，在小说家别雷的作品中主题思想方面的作用将会特别巨大。

象征主义的双重世界原则决定了《交响诗》的内容和结构。但是外部和深层结构的美学意义通常是不相等的。对神秘主义者别雷来说，精神功勋及一个带来光明的英雄战胜黑暗势力的宝贵主题在献给爱德华·格里格的《第一(英雄)交响诗》(1900)中被表现为传统的童话隐喻和当时时髦的阿诺德·勃克林式的牧神油画的隐喻。《第四交响诗》被作者视为体裁原则的最好表现，充满“暴风雪”之力的主观形象，或象征着尘世激情的暴风雪，或象征着神秘主义爱情的“白色”狂喜，或象征着将人们重新统一起来“共唱赞美诗”的“洪亮”声音。随之产生了“暴风雪”文学主题。别雷带着讽刺意味描绘了象征主义环境(他在自己的文章中与之做了斗争)下无政府主义理论的循环。然而，即使是这些片段也被淹没在诗人那种有时很难理解的神秘主义幻想之中了。

更富有现实意义的是《第二(戏剧)交响诗》(1901)和第三《交响诗》(《回归》，1902年)中的“经验主义”形象层面。别雷所固有的敏锐洞察力、对社会和日常特性的品位、对多元现实的喜爱，都在这里有所体现。《第二交响诗》中对时间和永恒这两个层面的讽刺性对立，讽刺和自我讽刺以一种特殊的别出心裁和意义尖锐而与众不同，使人们想起了讽刺作品的作者索洛维约夫，别雷在他的滑稽剧和诗歌中流露出“一种荒唐的、滑稽的、充满凶险场面的诗歌”(明茨语)。

在《第二交响诗》中，别雷把“神秘主义的一些极端性”看作自己讽刺的目标。的确，寻神派知识分子所塑造的讽刺性摹拟形象在这里占据了一个重要地位。但是，这并不仅仅是对宗教哲学协会及其领导人——梅列日科 ·101

夫斯基、罗扎诺夫——“群像”的讽刺性素描。与那些不能接受的低俗的东西同时被吸纳到别雷浪漫主义讽刺洪流中的还有高尚和神圣的东西。自我讽刺摹拟的特点体现在他对索洛维约夫式的“苦行僧”谢尔盖·穆沙托夫可笑的勾勒中。别雷沿着俄罗斯的泥泞道路前行，他幻想俄罗斯能发挥伟大的作用，幻想它的“东方之血”能够点燃欧洲的“躯体”。在穆沙托夫“模糊的”眼睛面前，“女性永恒的形象”变得矛盾起来：她不再是一个化身为太阳的女人，而是一张埋藏在淡褐色如云秀发中的上层社会卖弄风情的女性面孔：“她用扇子扇着风，用愚蠢的话语答复着愚蠢的话语”。在别雷的讽刺之镜中，希望发挥“创造生活”作用的神秘主义运动（诗人本人也曾与之有关）看上去就像一场毫无害处的流行病：“神秘主义者之网覆盖了莫斯科。每个街区都有神秘主义者的地盘，街区的人也都知道。”在别雷的讽刺中没有什么神圣的东西。弗拉基米尔·索洛维约夫大摇大摆地走在莫斯科的房顶上，吹着自己的预言号角。他预言沉睡的莫斯科很快就会迎来“爱情的太阳”，而保姆们会给受到怪声惊吓的孩子们划十字。在埋葬欧洲这一“伟大荡妇”的怪诞幻想的一幕中，走在其棺木之后的就是它“最可怕的”掘墓人——易卜生、尼采、列夫·托尔斯泰、梅特林克、拉斯金。但是关于他们的叙述也是尖酸刻薄的：“一根筋厚脸皮的叶梅利亚”一边用斧头“劈着木头，一边说道：‘像庄稼汉那样，像傻子那样，三下五除二就造成了一艘船’”，旁边走着的是“约翰·拉斯金先生，被真、善、美的概念搞得晕头转向”。


安德烈·别雷 肖像画 巴克斯塔作品 1906年

第二部和第三部《交响诗》中加入了社会和时代特征影响下世纪初俄国生活的一些鲜明特色。“一个贵族老人”定期招待客人，并且“毫无派别之分”；此外，还有清晨街道上急急忙忙奔向“办公地点”的人群，“从尼采开始就热烈沸腾的”文学聚会，与陀思妥耶夫斯基“随意交谈”的人们；“时髦的商店里”非常拥挤。“孤独的农民，光着脚，浑身脏兮兮的”，以至于“消失在田野里”，“入迷地读着康德”的年轻哲学家多极了；艺术剧院中

易卜生的戏剧《布兰德》与大学的小酒馆里关于放射性物质危害的争论；饥饿的诗人和希望从艺术家手里购买其创作出来的“神奇之物”的资产阶级——这些只是别雷作品中围绕交响诗的神秘主义实质所创作出来的部分形象和场面。

值得注意的是，《回归》的作者试图讽刺性地审视一个对读者而言全新的学系和实验室中的世界。在这种背景下，作者用抒情主义渲染了一个脱离了科学的无产阶级形象。“父母都是穷人，自己八年来一直奔走在实验室以至吐血的”大学硕士生叶甫盖尼·汉德里科夫，被这种残酷荒唐的常规折磨得疲惫不堪。在这样的常规中，劳动使人失去了灵魂，而换回来的却“只是必要的生存权利”。他对大城市的孤独寂寞感到害怕，那里的人们只有在行进路线上是一致的（所有人都在做“一件同样的事：从沃兹德维任尼亚向阿尔巴特街疾驰”）。对汉德里科夫儿时在前时间之海的岸上这一段前历史的隐喻可以理解为“卢梭主义”中所讲到的人类最初与自然的统一中无忧无虑的安静童年，尽管在《交响诗》的深层，汉德里科夫的缺陷存在只不过是神秘主义冲突“永远的回归”（这是别雷就近取材于叔本华和尼采的形象）的第二个环节“人间俘虏”的一种模式，但这个硕士生故事的现实层面仍具有自己的美学和道德价值。 ·102

在别雷的《交响诗》中，透过浪漫主义的乌托邦呈现出现实的丑陋嘴脸。在这个充满“算计”和“猪圈”的世界里，“每一个人都害怕正视真理的眼睛”。在这里，未来的城市主义艺术家笔下第一次出现资产阶级城市的阴暗面，到处都是“屠杀”和“养老院”、流氓和庸人、烦闷的日常生活和艺术家所期望的“奇迹”。被别雷组装出来的这些“镜头”的分散印象，创作动机不合逻辑的连接获得了丰富的内涵，变成了一种极端荒谬的标志。类似的“等同诗学”，正如上面提到的阿尔蒂尔·兰波所声称的，使别雷早在创作初期就获得了富有表现力的效果。

别雷的诗集《蔚蓝中的金黄》（1904）成为年轻一代象征主义者创作中的独特现象。就像勃洛克的《美妇人之诗》一样（虽然别雷笔下没有爱情主题），在此，对整个生命的感受，在美丽的大自然面前的喜悦，对高尚事物的年轻激情从属于对世界精神创新的信心。与抒情之“我”的神秘主义狂热一致，别雷的形象性和生动性在这里被点缀得富丽堂皇。鲜明集中的观众感受所肩负的使命不仅是表现那个动荡的世纪之初人的“热烈”情绪，这一点在巴尔蒙特的诗集《我们将像太阳一样》中已经存在了，用别雷的话说，他“来到了世界的欢乐中”；而在别雷笔下，有对大地和天空景致的热烈渲染，有朝霞的“玫瑰”、田野的“黄金”、空中的“蔚蓝色”和“雪白的”云朵，这些都可以成为生活即将发生改变的一些标志。这些色彩不仅具有感情和心

理意义，而且具有形而上的意义。

在这部诗集奇妙的内容里，占主要地位的是带有索洛维约夫风格的诗歌和散文。《交响诗》中精神功勋的主题再次出现，“穿过时间”逃向“心爱的永恒”，诗人的形象站立了起来，他的“呼声”唤起了与大地上“悲惨的黑暗”之间的斗争（诗歌《通向不可能的道路》、《永恒的形象》、《世界的灵魂》等等）。向着理想的攀登被看作是对峭壁顶峰的征服（《在山上》）和向天空的突击。在诗歌《金羊毛》、《跟着太阳》和短篇小说《阿尔戈英雄》中，那种星际的飞行让人们联想到了古希腊关于金羊毛的神话故事中阿尔戈英雄们的航程：

一位阿尔戈老英雄在召唤，
用他金色的号角：
“跟着太阳，太阳下，我们爱自由，
我们要冲进蔚蓝的太空！……”

二十世纪初叶的莫斯科象征主义诗人团体（别雷、埃利斯、谢尔盖·索洛维约夫），以及年轻学者和大学生团体的成员们把自己称为“阿尔戈英雄”。这些“寻找金羊毛的勇士们”建设生活的希望不仅吸取了来自弗拉基米尔·索洛维约夫的思想养分，而且受到尼采的影响，尼采被认为是僵化的价值观体系的摧毁者和新生活的预言家（拉夫罗夫）。“金羊毛”的象征在象征主义的艺术中流传很广（见艾利斯的诗《阿尔戈》，杂志《金羊毛》，1906—1909年）。在别雷乌托邦式的短篇小说《阿尔戈英雄》中，第一个星际行者，金色翅膀的阿尔戈跟他的骑士“伟大的作家”死在世界的空间里，但是过了一百年之后“太阳装甲舰队驶入太空，把人类运送到太阳上去”。占领“太阳”象征着获得很高的精神和道德——那颗“被太阳点燃”的心与黑暗是相对的，会获得永恒的反光（诗歌《太阳》）。

在别雷那里，在他所固有的那种讽刺和热情的辩证法中，向往和谐的激情由于怀疑是否能达到理想的诗人—预言家的自我揭示——他“对那些熟睡的人们叫喊得实在是太早了”——而被复杂化了。出现了不可能实现的奇迹、徒然地等待弥赛亚、精神孤独的苦痛这样一些主题（《日落时》、《回归》、《一》、《墓地》）。过早预言“神圣日子”的悲剧在《荆棘中的紫红袍》系列中以福音书的隐喻表现出来。这里的抒情主人公或者是个徒然“为所有人祈祷”的被人讥笑的“救世主”，或者是个有着“孩童般胆怯目光”、幼稚地企图“唤醒”人类的疯子（《报应》、《躁狂症》、《夜晚的受害者》、《疯子》）。然而，透过“不和谐声音的火焰”（别雷如此评价自己在题材发展上的变化），

对索洛维约夫传统的忠诚以一种新的信念在书的末尾处被表现出来：诗人“未卜先知的”心“愉快地感觉到”，为了理想的“神圣战争”已经近在咫尺。

别雷通过我们在第一部交响诗中就已熟悉的对“低级”自然力奇妙生活化的幻想(《形象》系列中守护地下财宝的侏儒、狮尾猴)，或是古老和现代日常生活习惯的怪诞(《之前和现在》系列)，消解了那种充满高尚灵感的气氛。《之前》这部作品引起了索莫夫和其他一些“艺术世界”画家对十八世纪进行讽刺性模仿的潮流。对别雷来说，更有发展前途的是《现在》——对现代生活进行嘲弄的素描，在此，他继续发展在《交响诗》中已经开始的对生活所进行的艺术性开拓。 · 103

别雷在 1904—1908 年期间的那些充满悲剧性时间感受的抒情诗中，表现出一种从世界之巅到尘世的、俄国的、农民的典型进步。这也是诗集《灰烬》(1909)的特征；神秘主义的期望和诗人个人的幻想在这里似乎都被燃烧掉了，而且被现实中残酷的风儿吹散。别雷以“祖国母亲！还没有等到你的自由，我就走向了坟墓！”而开头的纪念涅克拉索夫的书中，满是对多灾多难的俄国农村穷困、毫无权利的痛苦和愤怒的印象。在别雷的画卷中，如今已不是“蔚蓝中的金黄”了，而是“白色云朵中的铅灰”、斜的雨、生长着刺飞廉的峡谷，阴暗的小酒馆、“小木屋旁简陋的牲畜栏”。凶猛的风沿着无边无际的土地驱赶着穷人、漂泊者、逃亡的囚犯(《服苦役者》、《野蒿》、《公路》、《小山杨树》、《逃亡》、《道路》和《俄国》、《乡村》、《苦命人》系列中的一些其他诗歌)。诗人将人民的苦难看作自身的苦难；其抒情诗的主人公身穿流浪汉的破衣，在“恶劣”的田野上受尽折磨，惨死“在轨道上”，“吊挂”在绞刑架上。后来，别雷强调，类似的形象除了有其真实本质之外，还标志着他们在先前熟悉的环境中受鄙视、不被理解、孤独的心情。这些情感集中表现在《疯狂》系列中，在那里出现了主人公从精神病院逃亡的主题，还有一些极其怪诞的场景令人想起海涅和斯鲁切夫斯基的后现代主题；就像安年斯基一样，别雷在浪漫主义者“黑色幽默”的语调下描绘了一幅自我埋葬的画面：

来吧，女客们，男宾们，——
请小声说“上帝啊”，
把伞和手杖
留在前厅：
这——就是我的尸骨。
……
我被带到

一个可怕的法庭。

……

我很高兴
在我黄色的脸上
落上了一些污点。

类似这种"轻慢不恭的"语调在大胆的短剧《罗斯的快乐》和有着"用巴拉莱卡演奏的激昂的……舞蹈旋律"(赫梅利尼茨卡娅语)的"卡马林之歌"和"无赖之歌"中都有不少;它们压倒了《灰烬》中占主导地位的"嚎啕痛哭的绝望"语调。

《城市》系列中引人注意的是革命时代、街头集会、游行的痕迹,在那里人们可以听到"你们是烧过的草地的牺牲者",还有"频繁的、短暂的左轮手枪的咔嚓声"。创作于1907年的诗歌《人民领袖》(《暂时在麻木的人们之上》)中的革命者形象被赋予了一些预言家的特征。

在写《灰烬》的同时,别雷还创作了诗集《骨灰盒》(1909)。从它的题目可以看出——这仍然是那个损失的主题:沉重感受和思想的"灰烬"都被收集到这个诗歌的"骨灰盒"里。作者在形式的加工和润色上非常仔细,其中可以发现巴拉丁斯基、丘特切夫、勃留索夫的影响:当时他完全沉浸在俄国古典主义诗歌的研究中(被收录到文集《象征主义》中,1910年)。《骨灰盒》一诗讲述的是一个诗人对爱情和精神都丧失信心的故事。在组诗《冬天》、《三行诗》、《思考》中表达了一种"单相思的痛苦",这是对勃洛克的妻子门捷列耶娃的凄凉情感。在系列诗歌《哲学的感伤》中诗人讽刺和幽默地承认,自己酷爱"诱惑者"康德,以及对使"深奥道理"变得僵化的康德学派和新康德学派非常失望:"生命,——他低声说,停下来/在变绿的坟墓中,——/先验条件之间的/形而上的联系。"《骨灰盒》和它的"心灵诗歌"在古典主义诗歌的范围内进行了一系列节奏和音韵的革新,也标志着别雷抒情诗世界中的一个新领域。

长篇小说《银鸽》(1909)延续了《灰烬》中民粹运动的独特线路。被1905年革命所唤醒的俄国中部的农村,已经不再在那些老爷面前低三下四,而且记得"1月9日革命"了,存在了一个世纪的老男爵夫人的庄园,其"西方"名字本身——托特拉贝-格拉贝——透露出陌生、贪婪和毫无生气;小市民、商人、利霍夫城形形色色的人等在这里都被别雷赋予了社会属性和日常生活属性,塑造得极其客观而又血肉丰满。这部长篇小说的丰富多彩还体现在语言的自然力量上。别雷被在"邋遢"和黑暗的重负下成长起

来的通俗易懂的民间语言所吸引。他的作品充满民间故事的话语和辩证的

词汇，有时还会用众多过于华丽的辞藻。小说《银鸽》是诗人的散文作品，它悦耳和谐，在节奏和格律上都作了精心安排，运用了倒装、重复、音响表现法等艺术手法。在富有抒情涵义的风景描写上，小说和诗歌之间的界限尤为不明显（例如，在小说的第二章开头有一连串三音节诗格，后来在《彼得堡》中，这种诗格广泛应用："在那一天，下着雨，天空很阴暗，一些苍白、灰暗的木屋孤伶伶地附着在苍白、灰暗的大地上，以至于透过雨水无论如何也无法把它们辨别出来"）。

《银鸽》的叙事形式是多声部的。透过叙事人——目击者所使用的语言面具，包括俗语词和能够令人想起果戈理《夜话》中那个讲述者的嘲笑语调，作者充满激情和善感的声音不时地响起，而主人公的书面话语中也夹杂了口头诗歌的形式。中篇小说关于人民与知识分子的因素，原本互相关联的思想仿佛在其语境中不言自明（斯塔丽科娃）。在具体的情节中，这种思想化为一个为了拯救"罗斯"而脱离了西方派的"语文学家、贵族老爷、诗人"——大学生达里亚利斯基的故事。正如在《灰烬》或勃洛克的《秋天的意志》和他的《命运之歌》中的抒情性主体，主人公在罗斯宽阔的大地上活动，试图找到自己。达里亚利斯基与分离教派有关系。离开宁静的庄园和感情细腻的卡佳，他落入一个农村女人马特廖娜庸俗魔力的控制之中，她是"鸽子"教派的"圣母"级人物。由于跟她在一起，这个年轻人想象自己与一种能够预见到"未来生活面貌"的民族自然力量神秘地结合在了一起。但是在民族信仰的最深处寻找这种"面貌"完全是徒劳的。小说的最后，村民们试图拯救这个异己分子；达里亚利斯基在知道马特廖娜是"残忍之徒"的同时被狂热的信徒害死，而在宗教主义中则充满了"恐怖、圈套、陷阱：不是罗斯，而是来自东方的某个黑暗势力用自己邪恶的身躯进攻了罗斯"。

在《银鸽》的出版前言里，别雷将它称为《东方或西方》三部曲的第一部。但是，这个三部曲没能完成。别雷在自己的代表作长篇小说《彼得堡》（1911—1913）中也提出了关于"东方"和"西方"这个俄罗斯命运的"热点"问题。故事发生在1905年10月，主要故事情节是轰动一时的政治事件——刺杀一个颇有影响力的高官显贵。就像在《卑劣的小魔鬼》中一样，别雷长篇小说的外部结构获得了一种社会内涵，他以怪诞讽刺地揭露了官僚主义的国家机构；体现它的是"部门领导"阿勃列乌霍夫议员，一个死板的老头，他的脸就像"灰色的吸墨纸"（阿勃列乌霍夫的一个原型是反动分子波别多诺斯采夫）。小说的这种"反国家的"内涵给它的出版造成了困难，遭到了《俄罗斯思想》主编司特鲁威的拒绝。

此前体现在梅列日科夫斯基的长篇小说《彼得和阿列克赛》中关于沙皇制度日薄西山的题材在《彼得堡》中从象征主义的历史哲学角度得到了进

一步(对作家来说是具有决定意义的)发挥。在别雷看来,专制独裁的官僚主义是由彼得一世从西方引进并在罗斯内部强制推行的一种包括全面细则、秩序、"通报"的机制,它使鲜活的一切变得僵化,"不留余地地毁坏着"国家的创造力。别雷认为,"西方"和"东方"的历史辩证法即是自由的欧洲秩序仿佛变成了"蒙古的"专制制度。阿勃列乌霍夫千方百计地想要摧毁彼得堡郊区的无产阶级——"不宁静的岛屿——粉碎它们,粉碎它们"。在小说的字里行间形成了一个奋起的集合形象,他们是"众多烟筒矗立的工厂"的工人们,在他们生活的环境中"充满了勃朗宁手枪",工人们的集会和游行此起彼伏。但是,别雷这个理想主义者不相信革命运动的社会解放力量,他同托尔斯泰一样反对用暴力的方式与残暴的政权进行斗争。别雷把经常伴随革命斗争而出现的无政府主义、恐怖主义、奸细活动等同于革命本身。"抓不住的"地下革命者杜德金加入了间谍网络,变成了一个恐怖分子,与他的对手——冷酷无情的达官显贵同样依附于残酷的"蒙古式"自发力量。别雷这种革命和反对势力致命结合的思想也体现在情节的冲突中。议员的儿子,与社会革命党人的秘密工作有联系的哲学系学生尼古拉·阿勃列乌霍夫,被诱吸收进筹备对付自己父亲的恐怖活动。出自杜德金之手的名为"可怕的沙丁鱼"的自制炸弹,在议员的家里开始计时:一场政治谋杀由于弑父的因素而变得复杂起来。

别雷在《彼得堡》中通过具有创新意义的独特诗学再现了俄国革命年代那种紧张和极具震撼力的戏剧气氛。这种氛围没有消解文学传统原有的地位,反而使其尖锐化并且推动人们开始重新理解它;用符号来领会象征主义创作所固有的文化现象,是《彼得堡》的典型特征。在情节、人物性格、风格方面都体现出了《青铜骑士》、陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰小说的痕迹,以及对果戈理"彼得堡"小说的引喻。老阿勃列乌霍夫不管是以官僚的身份还是为人方面,都很像托尔斯泰笔下的卡列宁;在家庭悲剧面前他却也能宽容、真诚而愉悦。别雷写道,他曾上过"果戈理的学校"。在诗歌《彼得堡》中,果戈理的东西不仅表现在尖刻的怪诞上,也表现在现实和虚拟幻想的交织中(果戈理的类似感受曾经出现在《卑劣的小魔鬼》中)。别雷继承了果戈理小说中的抒情化形式和调子,继承了其"曲调"的意义及喜欢加重作者声音和使用大量隐喻的习惯。与此同时,浪漫主义者别雷创造性地克服了自己的范例,赋予小说新的美学特质。

105 ·

《彼得堡》的作者在回到"交响乐"布局原则的同时,发展了一个复杂的象征小说核心内涵的主题思想网络。比如,在别雷看来,"东方"专制的思想为独裁反动、革命恐怖所固有。这种思想体现在很多情节成分和细节中,并通过多姿多彩的象征手段表现出来。"蒙古的"、"亚洲的"、"黄色的"

符号代表的不仅是对抗阶级、阿勃列乌霍夫父子、阿布-拉伊亲王的远亲后代，而且还代表了议员之子非常迷恋的一位日本籍风情女子索菲娅·彼得洛夫娜；含有隐喻意味的“黄色”也显露在间谍利潘钦科的肖像画中，他的嘴唇颜色像鲑鱼肉，面容光亮又有点发黄。在紧张不安的涅瓦大街上，在摩肩接踵的人流中，乱蓬蓬“满洲里帽子”时隐时现；杜德金被一个名字奇怪的亚洲人希什纳尔弗涅的幻影折磨着，尼古拉·阿波洛诺维奇仿佛见到了身着龙袍，有着番红花色面孔的祖先。而在叙述的抒情层面，则用重复句的形式发出了关于“新卡尔卡”和新库利科沃草原的预言。在将众多“蒙古”主题应用到小说的思想—形象层面的同时，别雷摆脱了索洛维约夫《泛蒙古主义》(1894)一诗的影响；当沙皇制度在远东垮台的时候，这首诗被看作是象征主义语境下的预言之作。然而，“泛蒙古主义”的幻想令别雷感到害怕，尽管这个名字得到了索洛维约夫的“垂青”(将其看作“上帝惩罚的工具”，对罪恶君主制度的复仇)。别雷认为，极具破坏性的“蒙古事业”不仅从外在看是残酷的，从人的内心看也是残酷的；他们已“吞下”了一枚“炸弹”。

同样在小说中得以全面展现的是“国家的平面几何”主题，它们通过辅之以灰色和黑色(议员所乘坐的四轮马车的黑色立方体，房子的灰黑色立方体，城市道路及其交叉点的方形网状结构等等)主题的几何形体的象征而得以展现(用属于立体主义的欧洲画家的手法)。与此同时，四面都封闭的空间(阿勃列乌霍夫的四轮马车、杜德金以及日本女人索菲娅·彼得洛夫娜的阁楼或利潘钦科的可疑的别墅)象征着小说主人公“孤独的意识”，他搬到远离“俄国土地”的彼得堡(伊万诺夫)。

这种把一切都拉直有序的“平面几何”思想在阿勃列乌霍夫的幻想中被发挥到了极致；他希望，“地球能够脱离轨道在太空直线奔跑，遵循直线法则穿越整个太空；使一些平行街道交织而成的网通过平方和立方的手法，在世界的深渊中变得宽阔：每平方一个住户”。在这个揭露官僚主义思想恣意妄为的过程中，显现出了别雷认为“现实虚伪”的本质想法(多尔戈波洛夫)，他只把现实看作某种不祥的“智力游戏”的结果。始自果戈理和陀思妥耶夫斯基的彼得堡幻影这一主题在该长篇小说中不断发展，在“交响乐般的”整体旋律中与城市花岗岩的重压题材构成对位和声。人类智慧的主题(比如，《议员的第二个空间》节选)被卷入非现实的叙述层面；它们表现出别雷当时已经开始迷恋鲁道夫·斯坦纳的宗教神秘主义学说。但是这一学说对《彼得堡》的影响要比作家其后的一些作品少得多。

《彼得堡》的典型特征具有转折时期的印迹。作为部长之子、康德派哲学家、“阔少爷大学生”、恐怖组织的新成员及其“抓不住的”能手，《彼得堡》

的主人公是个腼腆、神经衰弱的神秘主义者,他心理上十分反常,这在那个“摧毁了所有生活秩序和典型化事物”(阿斯科尔多夫语)的时代非常典型。甚至是在儿子刺杀父亲这种令人极其难以置信的情况下,都不仅尖锐地表现出家庭不和谐的悲剧,而且表现出人与自己生存环境脱离的客观社会心理矛盾。对于破碎的,进入连锁反应的世界的衰落而言,这一矛盾是一种征兆。而塑造这一切的艺术家(正如别尔嘉耶夫写的那样),就是别雷。

106· 伊万诺夫把自己在1916年写的一篇关于《彼得堡》的文章命名为《恐怖的灵感》。这位年轻一代象征主义理论家认定,别雷“天才创作的不完美”之处,是其有力的否定与生活的基本规律之间联系的缺失。的确,小说的“正面意义”(主要是一种自我完善的思想)在其负面观点的威力(就像在很多批判现实主义作品中那样)面前相形见绌。对象征主义者而言,《彼得堡》是最后一次创造性的飞跃。在小说的艺术世界里,叙事文学和“作者浓郁的抒情风格”(安托克利斯基语)并存,尖锐的主观性改变了现实世界图景的轮廓,并赋予后者一种特殊的表现力,这里表现主义的一些典型特征初露头角。当时,表现主义诞生在西方,首先是德国。

别雷吸收了自己时代的一整套艺术探索,并以独特的方式将其打破。以他的创作为例,可以清晰地看到象征主义各种各样的美学特色,象征主义在与其同时代的每一个风格阶段,从印象主义到表现主义,都在发出自己的声音。象征主义者本质上具有一种生活不幸的强烈意识,“一种无休止的灾难感”(勃洛克语)。“渴望”或是“绝望”的担忧赋予象征主义艺术家的内心世界一种独特的情感音符,既急躁不安,又令人激动不已。在象征主义抒情诗中,“时代之子的忏悔”占主要地位,这并非偶然;勃洛克的创作就是其最好表现。

象征主义“对现实现象进行一种新的神话形象改编”(塔凯尔语),其手法开辟了以前所不为人知的艺术观的可能性。在与自然主义趋势对抗的过程中,象征主义拓宽了形象思维的领域,增加了元语言的使用手段,并对其功能进行了创新。象征主义诗歌和小说的特点是,它加深了上下文之间的联系,增强了契诃夫所开辟的潜流和潜台词的作用。“多弦象征”(别雷)的诗学促进了艺术话语多元语义、多层面的发展。象征主义者遵循浪漫主义的通感原则,极大地丰富了词语的形象性、可塑性和声音性。象征主义者推动了诗歌技术向前发展(加强了重音诗的作用,包括勃洛克创造的三音节诗格,用不准确的韵脚取代了准确的韵脚,丰富了诗节形式——加斯帕罗夫)。与此同时,技巧的训练并非以其本身为目的,对词语的推敲被理解为增强其影响力的一种手段。

象征主义对一些认为自己不受任何流派控制,而是自我控制的诗人有

时也会产生影响。比如弗拉季斯拉夫·费利奇安诺维奇·霍达谢维奇(1886—1939),其创作在二十世纪二十年代达到顶峰,初期在勃留索夫的影响下曾受到"象征主义的诱惑",并受到了象征主义追随者们的欢迎(博戈莫洛夫)。对象征主义题材和主题的借鉴影响了他的第一部诗集《青春》(1908);而在第二本书《幸福的小屋》(1914)中则能够听到象征主义更深层的回音。

二十世纪前十年,象征主义的危机开始显露出来,它被自己的追随者损坏了名誉,产生了来自"唯美主义者"和"社会活动家"的"种内"纠纷。二者的堡垒——《天平》和《金羊毛》杂志,于1909年被关闭。一本双月刊杂志《劳动与日子》(八卷,1912—1916年),与别雷和哲学家埃米利亚·卡尔洛维奇·梅特纳(1872—1936)主编的象征主义新刊物《缪斯革忒斯》同时出现,但由于它偏重哲学理论而远离了文学进程。象征主义最具代表性的一批艺术家的创作已经走向了边缘。在1910年的那场争论中,作为文学流派的象征主义追随者们(勃留索夫)与热心于其"创造生活"使命的人们(伊万诺夫、勃洛克、别雷)再次相遇,然而这次争论并没有改变事态。关于象征主义命运的论战出现在彼得堡的《阿波罗》(1909—1917)月刊上,且很快便出现了一个新的流派——阿克梅主义。

11. 阿克梅主义

年轻的阿克梅派(源自希腊语——意为"最高级"、"顶峰")诗人们虽然是在象征主义的土壤上形成的,但却是象征主义的坚决反对者。阿克梅派的领导者是古米廖夫和谢尔盖·米特罗法诺维奇·戈罗杰茨基(1884—1967);库兹明、阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆、鲍里斯·亚历山德罗维奇·萨多夫斯科伊(1881—1952)、纳尔布特、津克维奇、米哈伊尔·列昂尼德维奇·洛津斯基(1886—1955)、格雷戈里·弗拉基米洛维奇·伊万诺夫(1894—1958)、柳鲍夫·尼基季奇·斯托利察(1884—1934)等人在自己的创作之初都与阿克梅主义有着不同程度的联系。

未来的阿克梅派诗人同象征主义影响的对立在早期的《阿波罗》杂志上,以及围绕它形成的由维亚·伊万诺夫领导的"诗人研修班"里就显现出来了。在古米廖夫的组诗《船长们》(1909)中,赞扬叛逆的抒情诗有这样一组诗句,诗人代表年轻的革新家们写道:"有人厌恶父辈的国家/有人在听白发智者的遗训时无礼地哈哈大笑,吹着嘲笑的口哨。"

"巫师"神秘主义年轻的反对者们与安年斯基的观点很接近。在杂志社评中安年斯基把神秘主义的"小作坊"同阿波罗"圣殿"相比较,而在《关于

现代抒情主义》(1909)一文的综述中,他认为象征主义不是建设生活的真理,而是辉煌,但正在走向衰落的文学流派。库兹明《论优美的明晰性》(1910)一文预示了未来的阿克梅派诗人们的风格追求,这篇文章号召把诗歌语言从浪漫主义和象征主义含糊不清的表达中解放出来,恢复它的单一性和准确性。“清晰主义”也在体裁的范畴中被提出来;象征主义创造形式的极端(如别雷的《交响诗》)与库兹明的风格是截然不同的,库兹明严格遵循古典诗学的规范:“……是小说就要叙说,是戏剧就要有行为,抒情则留给诗歌……”

1911年,古米廖夫及其追随者们离开了伊万诺夫的“研修班”,并成立了一个名为“诗人车间”的社团,在这个社团里,对诗歌技艺的研究成为社团本身的目的。1912—1913年他们出版了《极北族》(编辑是洛津斯基)。1913年古米廖夫和戈罗杰茨基在《阿波罗》杂志上发表了两篇文章,这是阿克梅主义的创作宣言,同年曼德尔施塔姆的文章《阿克梅主义的早晨》(发表于1919年)却没有发表。阿克梅派的作家们反对象征派对宗教神秘主义的探索,反对其精神上的极端性和哲学追求。古米廖夫曾经写过:“‘不可知’这个词就其词义本身而言就是不可知的”,他拒绝“把文学提高到‘美妇人神学’金刚石般的冰冷”。象征派是把形象与事物结合在一起,而古米廖夫则强调他们的独立性和自足性。生活材料本身与其各种表现具有相同的美学意义,具有自身价值。

向现实性转变成了阿克梅派的基本要求,戈罗杰茨基呼吁要尽力使诗歌贴近生活,要喜欢上“这个有声音、有色彩、有形式、有重量、有时间的世界”。在《诗的生命》(1910)一文中,古米廖夫既与功利主义,又与“纯艺术月光般”的冰冷进行斗争,阐释了艺术家与世界的关系。类似的号召符合文学发展的现实趋势,象征派作家也在向这个方向靠近,《卑劣的小魔鬼》和《彼得堡》这两个例子说明了这种追求的巨大力量。而“忠于事物”(维亚·伊万诺夫)对“巫师”来说是作品标志性力量的保证,正因为如此,伊万诺夫在自己“从真实到最真实”的法则中越来越多地强调现实的瞬间(叶尔米洛娃)。阿克梅派作家去除了神秘主义基础,而直面现实,在对现实的描绘中加进自己独一无二的色彩。批评界认为,《极北族》的作者们走出了抒情沉思,转向丰富多彩的外部世界,这是“新现实主义”的一种表现。与此同时,他们也公平指出了阿克梅派作家缩减艺术任务的代价:“一切都被体现出来,是因为去除了无法体现的东西;一切都得到彻底表达,是因为拒绝了无法表达的东西。”(日尔蒙斯基)。

阿克梅派对现实和“此岸”的崇拜,对生活的追求因为无条件的接受而大大贬值。早期曾反抗过“衰落的强国”的神秘主义无政府主义者戈罗杰

茨基如今宣称："阿克梅派是不加改变地接受世界所有的美与丑"。"所有正在发生的都是神圣的"——库兹明这样歌唱，而古米廖夫则提醒道，生命的尽头就是死亡，同现存事物的不完善进行斗争是多余的。第二浪潮的象征主义者充满革命时代的精神，而阿克梅派理论家则向"事物客观存在的现实屈服"（正像伊万诺夫尖锐地指出的），呼吁把艺术同现实风暴隔离开；如果有这种联系出现，则是违背了阿克梅派的法则。

阿克梅主义者与年轻一代的象征主义者——新诗歌"哲学家们"——的思想和道德激情不同，他们大加反对任何的"文学说教"。就勃洛克的一篇文章戈罗杰茨基曾经这样写过："三驾马车之所以跑得快而且好看是因为悦耳的铃铛声、好的车夫和骏马，而不是因为拖在车下的政治。"

后来，勃洛克指出，阿克梅派的唯美主义并非俄罗斯文学所固有，俄罗斯文学总是"与社会、哲学和政论作品紧密联系在一起"。

在阿克梅派反抗对艺术进行"思想灌输"的行动中重现了早期颓废派美学的一个原则，即过分夸张地缩小诗人的世界。在库兹明带有浓郁爱情游戏气氛的讽刺诗歌、小说和田园小说中经常听到对"无忧无虑的生活"的赞扬，对世俗娱乐和"美好的生活琐事"的崇拜：

爱情撒开一张网，
丝绸般精致。
恋爱之人，
如天真的孩子。
昨天你还不懂爱情，
今天却像一团火，
昨天你拒绝我，
今天却对我发誓。
——《爱情自鸣钟》

· 108

索洛维约夫派象征主义者的精神情感世界充满对世界性灾难的"渴望"，他们认为这是"尘世面貌开朗"的前奏。未来的范畴不是阿克梅派的创作特点，阿克梅派的创作具有其本身所固有的对过去的迷恋，追求通过文体模仿和精妙的化妆舞会去再现所喜爱的过去时代的环境——"彬彬有礼的"十八世纪、古希腊罗马晚期、帝国风格的莫斯科；二流的阿克梅派作家（奥斯伦德、萨多夫斯科伊）主要是毫无生气地复制过去时代。在米哈伊尔·阿列克谢耶维奇·库兹明（1875—1936）的诗歌和散文作品中还出现了另外一种更细腻精致的文体模仿，类似于索莫夫的线条画和水彩画，在

诗人和他笔下的人物被操纵的小世界之间浮动着一张讽刺和怀疑的薄幕。库兹明也像索莫夫一样，在文体模仿的背景下经常能创造出有美学价值的东西。受民间传说和皮埃尔·路易斯及阿尔贝·萨曼的影响而创作的《亚历山大之歌》(1904—1906)以其高超的艺术技巧而备受称赞，在他们的自由诗里，口语和诗语的特征被精巧地融合到了一起(库兹明为《亚历山大之歌》和自己其他的一些诗谱曲，并且为勃洛克所写、由梅耶荷德导演并在科米萨尔热夫斯基剧院演出的戏剧《临时戏台》写了音乐)。库兹明"化妆舞会"的文体模仿并不是其抒情作品的全部。作为对库兹明诗集《网》(1908)的响应，勃洛克透过库兹明的纨绔子弟生活去感受他"忧伤的心灵"，并写道，从库兹明的作品中散发出一种古罗斯精神。在这里民族性并不是偶然的，库兹明曾经热衷于分离教派，在伏尔加河沿岸的旧礼仪派教徒中生活过，并梦想对宗教礼仪进行简化(他在九十年代的一封信中承认："一名粮仓守护人比瓦格纳更幸福、更英明、更光荣")。勃洛克希望这位天才诗人"能够摆脱任性轻佻等陈旧的东西"。确实，在十月革命后的年代里库兹明的抒情世界和他的诗学都变得复杂了许多。

阿克梅主义中高雅唯美主义路线的对立面就是所谓的"亚当主义"，即原始崇拜，或者就像1913年戈罗杰茨基在"流浪狗"文学酒吧所发表的宣言："诗歌中的精神和肉体都充满力量感"。在《亚当》(1913)一诗中，出身于象征主义、作为东正教和多神教诗歌(1907年的诗集《春播》和《雷神》)讴歌者的戈罗杰茨基大加赞扬了"歌颂这生机盎然的世界"的阿克梅主义亚当的"功勋"。古米廖夫宣称："阿克梅主义者……是一些丛林野兽"，并提出了与知识分子所特有的"神经衰弱"相对立的狂暴"野性"。工业时代人们情绪所特有的卢梭主义的重现，追求天然、完整自然生活的理想(如高更、勒里希、汉姆生、库普林，勃留索夫有时也有这种理想)在另外一些阿克梅派主义者那里则获得了反人道主义的色彩。弗拉基米尔·伊万诺维奇·纳尔布特(1888—1938)在《阿利路亚》一书中向诗歌的"优美"发起挑战，赞美粗鲁、丑陋；而米哈伊尔·亚历山德罗维奇·津克维奇(1891—1973)在《野紫菜》(1912)诗集中的早期诗歌则有明显的自然主义、生理主义的特点，是他创作了"极其忧郁、保守"的物质"赞歌"，这两位诗人的反唯美主义趋向与未来派诗人不谋而合。

阿克梅派诗人拒绝诗歌语言的象征性，认为每个词都有自身的价值。戈罗杰茨基把"民间对待词语就像对待坚固的堡垒和精美无瑕的钻石的态度"与勃洛克的多弦性相比较，于是，不顾"神示的、祭祀的和其他事情"，致力于研究词语的"钻石"就成了"诗人车间"的任务。这种高蹈派式的关于多棱词语宝石的观念并非所有的阿克梅派诗人都赞同。曼德尔施塔姆曾经

写过词语的“灵魂”，它能使实物世界富有生气。灵魂诗歌的形象是阿赫玛托娃充满灵性的抒情诗素来所具有的。对曼德尔施塔姆来说，诗歌是两代人之间相互联系的基础：诗人把自己的词语献给时间长河，就像把一个“瓶子”抛向大海。诗歌可以有一个具体的对象，但主要的对话人还是“后代的读者”（曼德尔施塔姆引用巴拉丁斯基的话）；诗人的任务是“交换来自火星的信号”（《关于交谈者》，1913 年）。古米廖夫在《诗歌的生命》（1910）一文中写了关于词语艺术的交际目的：艺术家，“不一定必须有用”，但应该能自如地“提高”自己的技巧，从而可以把美好的情感传达给人们，唤醒他们的“爱与恨”，使他们学到“高尚品质”。

这些话是古米廖夫在与象征主义联系还很密切的时候写的。后来他对象征主义仍一直怀有“儿子般的”感情；在 1913 年的宣言中，古米廖夫在否定象征主义现有权利的前提下，声明象征主义“曾是一个合格的父亲”，并希望新的流派不会玷污自己的门第。尽管阿克梅主义全力追求创新，但它没能与象征主义完全划清界限。在否定神秘象征主义的同时，阿克梅派诗人美学自律的需要和对高蹈派诗学的热爱与早期勃留索夫式的象征主义风格相近；而作为新古典主义者的成熟期勃留索夫的经验，对他们来说，也是非常重要的。 ·109

直接和透过早期象征主义而接受的“高蹈派精神”，决定了尼古拉·斯捷潘诺维奇·古米廖夫（1886—1921）诗歌的最初追求——诗集《征服者的道路》（1905）、《浪漫之花》（1908）、《珍珠》（1910）。“装饰—浪漫主义”异国情调的多样化外形最初使古米廖夫丧失了统一的心理核心，但很快便显现出作者的信仰：使“强大的个性”富有诗意。然而，正如巴尔蒙特创作《燃烧的房屋》的那个阶段，面对多样化的“超人”——罗马的征服者、好战的骑士、残忍的“船长”——古米廖夫的诗歌中更加频繁地闪过抒情性之“我”的另一副面孔：文化水平高，具有高雅的唯美主义，追求完整性（《波斯微型画》、《永恒》、《树林》、《弗拉·贝阿托·安吉利科》）。古米廖夫的第一个身份反映在他 1914—1915 年赞美战争英雄的一系列诗歌（《进攻》、《德·阿努齐奥颂》等等）。第二个身份带来了二十世纪第一个十年末那个时期的抒情诗，这一时期的诗歌透露出一种精神上的消沉，诗人在与自己格格不入的新俄国的世界中感受着孤独和寂寞（诗集《火焰柱》，1921 年）。

古米廖夫凭借少年时就表现出来的卓越才能构建了自己的生活，他是俄罗斯诗人中第一个不仅从抽象角度，而且从现实角度开发出新大陆的人。诗集《异国的天空》（1912）、《箭袋》（1916）、《苍穹》（1918 年，1921 年出版）的名字表达了作为新土地发现者、士兵、猎人的诗人的“游牧生活”。

古米廖夫笔下描写非洲(《红海》、《尼日尔人》、《撒哈拉》及其他作品)的那些富有表现力的形象使人产生了踏上埃及、阿比西尼亚和其他非洲国家的鲜活印象;他的描写"与其说让人想起了吉卜林,不如说让人想起了后来的海明威"(帕夫洛夫斯基语)。古米廖夫诗歌中的"非洲"层面被解释成资产阶级的侵略,但是,虽然他的诗琴发出过类似的"不稳定的声音",但也有另外的声音出现。欧洲人在创造性地开发整个世界的新领域时,克服了欧洲中心主义,这位唯美主义者在"异国的天空"下找到了社会历史力量的新比例,"国家的真正沙皇/不是阿拉伯人,不是白人,而是/那个拿着木犁和耙/赶着黑色的水牛在田里耕作的人"。



安娜·阿赫玛托娃 肖像画 列夫·布鲁尼作品 1922年

值得注意的是《阿比西尼亚之歌》(见诗集《异国的天空》)。其风格模仿的手法令人想起库兹明的《亚历山大之歌》,但是内容——社会和民族对抗的主题——在库兹明那里是不可能出现的。虽然古米廖夫认为,自己在所有时期都"始终如一",但是其诗歌的外表变化了,摆脱了唯美主义和实用主义。对于后期的古米廖夫来说,高蹈派珠宝商诗人的理想日渐失去吸引力;正在出现一种接近于年轻一代象征主义者的关于先锋诗人的概念:

> 大地会忘记所有士兵、所有商人的委屈,
> 像很久以前那样,祭司们会从绿色的山岗上来学习,
> 像很久以前那样,诗人们会放飞梦想,
> 就像天使引领彗星
> 向它看不见的轨迹飞去。
>
> ——《第三首抒情诗》

坚信创作个体肩负预言使命要求另外一种诗学的支撑,于是,古米廖夫承认艺术家具有"崇高的口齿不清"的权利(《箭袋》中的《八行诗》)。这是

从一个“优美的明确性”推崇者口中说出的令人难以置信的承认。

象征主义“慈父般的”权利被保持在阿克梅主义者对待文化的态度中。二十世纪第一个十年间出现的未来主义团体(见后文)对文化进行虚无主义反抗,他们激烈地宣称拒绝文化继承性。在这种条件下,象征主义者和阿克梅主义者因为对文化的忠诚而联合在一起。与世界文化传统的关联和对已有美学经验的继承,是象征派和阿克梅派之间的“非军事化区域”,尽管二者在选择艺术价值观和其发展道路上有所不同。阿克梅派同年轻一代象征主义者之间的斗争,其实质目的是为了“改革”:在保持一系列象征主义者创作成果的同时拒绝正统美学的极端性。“作为‘阿克梅主义’这一术语之基础的平衡、坚固、成熟思想本身,并非体现在这一运动创始人身上,而是其完成者所具有的特征”,艾亨鲍姆写道,他认为带来美学“革命”的不是阿克梅主义者,而是足以威胁自己所有前辈的未来主义者。

• 110

所有研究过阿克梅主义的人都一致承认它的不同质性。1913 年勃留索夫评述俄国诗歌新流派时,曾倾向于把阿克梅主义视为幻影,并认为其意义只在于“在其透明的旗帜下出现了不少无疑是非常有才华的诗人”。在二十世纪前十年,文学评论已经认为安娜·安德烈耶芙娜·阿赫玛托娃(1889—1966)的诗作是在情感上与阿克梅主义不同质的现象:阿克梅派发表宣言时的进攻性情绪与情感的沮丧、对爱情的失望、女性的忧伤和委屈等阿赫玛托娃式的抒情主义是非常不同的。“她是什么样的阿克梅主义者?是什么样的‘亚当主义者’?”——这令《遗言》杂志的评论家困惑不解。然而,在阿赫玛托娃的第一批诗集中(《黄昏集》,1912 年;《念珠集》,1914 年;《白鸟集》,1917 年)清楚地表现出思想和风格上的特色,这些特色对于一些“克服了象征主义”(日尔蒙斯基这样命名自己 1916 年的一篇关于阿克梅派的文章)和个性独特的诗人来说是共有的。这是代替了象征主义“歌剧”的抒情嗓音唱出的室内音乐,这里有一致的内容,有限制的情感范围,具体的心境感受。与此同时,他们还特别关注极度简洁的新颖语言形式。形式上的独特是通过“对艺术任务的自愿限制”而达到的:正是“心灵世界的缩小”使它的画面格外“具有线条性和明晰性”(日尔蒙斯基)。通过在创作上接近人民生活而克服抒情主义的室内性,是阿赫玛托娃十月革命后变化的意义。这位女诗人的艺术创新性以前就显露出来了。阿克梅主义派公开宣布追求“物质的东西”,这反映在《念珠集》和《白鸟集》中的诗歌里,是一种心境感受的独特“物质化”,是深层次的心灵运动向“身体”语言——姿态、手势、面部表情——转移的过程。俄国古典文学,列夫·托尔斯泰的小说,对阿赫玛托娃心理诗歌的影响在当时就已经显现出来。继安

年斯基(其艺术经验受到阿克梅派的尊崇)之后,这位女诗人选择了外部世界的各种细节、具体事物、日常物体来作为抒情之"我"状态的标志。她经常谈起深层次的日常语言,通过短小而寓意丰富的形式表达感受:

我不再微笑,
寒风吹凉了嘴唇,
一个希望变少了,
一首歌曲多出来。

象征主义诗歌所固有的交叉使用非艺术领域(哲学、宗教等)等值语汇所带来的丰富词义的力量,如今已经让位给词语的内在力量。在阿赫玛托娃的诗歌中,言语的吝啬使它的表现力得以增加,"情感……都集中到情节之中"(艾亨鲍姆)。"物质"原则是导致阿克梅派诗歌中出现由音乐艺术向造型艺术转变的一个原因。用戈蒂耶的话说,古米廖夫喜欢把诗人比作雕塑家和模压工人。造型艺术的原则在阿赫玛托娃的抒情诗中占主要地位,但是她还素有一种自己独特的、与日常口语和民间歌曲语调相结合的"曲调"。

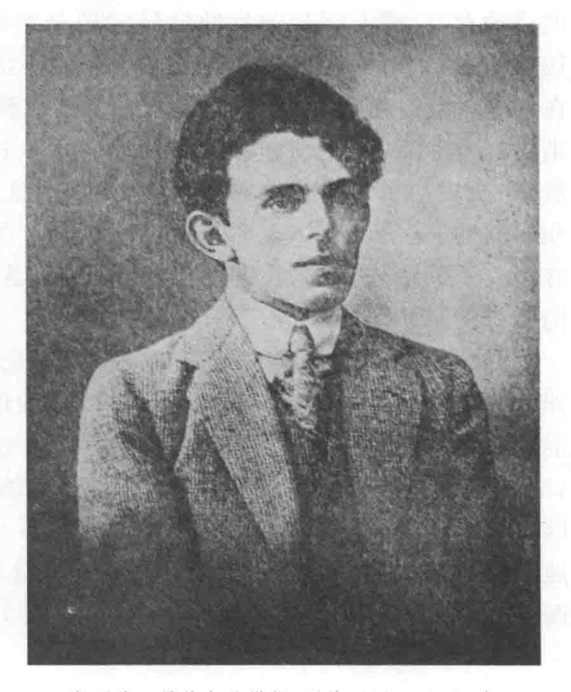
在阿赫玛托娃的抒情诗中,担忧和时间的戏剧性渗透得越多,其情绪层面和外在形象就越重要。后来,勃洛克在文章《没有上帝,没有灵感》(1921)中尖锐地抨击了那些远离"从'风暴和攻击'中诞生的亲人"的阿克梅派,他有远见地把阿赫玛托娃排除在外,认为后者是阿克梅派中一个"真正的例外"。阿赫玛托娃创作发展中的这一转变是在帝国主义战争年代才开始逐渐显露出来的。当时的阿克梅主义诗歌中有不少半官方的爱国主义演说词:对现实的"接受"转变为对战争的接受:"真正是美好和神圣/庄严雄伟的战争"(古米廖夫)。在戈罗杰茨基笔下听到了宗教民族主义的主题:"俄罗斯重新成为帝国,/教堂上的十字架熠熠生辉,/而一座座宣礼塔却轰然倒塌……"在库兹明的《祈祷》中,主人公请求神父们庇护俄国士兵,
111· "以求我们部队的沙皇一基督能带来胜利的金色桂冠"。阿赫玛托娃悲伤和真诚的声音并未与这种和声融合在一起。在她的诗中(《1914 年 7 月》、《1914 年 7 月 19 日回忆》、《安魂曲》、《祈祷》等),战争被表现为乱世、人民遭受灾难的年代:"在孩子们的上面士兵在呻吟,/寡妇的哭声在村里飘荡。"

在八行诗《五月雪》(1916)中,被"杀死已经勃发的幼苗"的"残酷、寒冷的春天"所笼罩的年轻生命,经历了为时过早的死亡,这种经历通过高度悲恸以《圣经》语调体现出来:

过早的死亡面目狰狞，
我不忍注视上帝的世界，
我陷入悲伤，
大卫王所赐的千年之痛。

反战主题在奥西普·埃米利耶维奇·曼德尔施塔姆(1891—1938)笔下也有所体现。在战争紧张时期，他赞扬“被鄙视的词语：和平”(《和平颂》或《动物园》，1916年)。诗人幻想有一天，人类可以把军国主义猛兽关进“动物园”里，感受团结的喜悦。战争被曼德尔施塔姆视为世界生命中划时代变革的序曲(《欧洲》，1914年)。诗人在《彼得·恰达耶夫》(1915)一文中曾激烈反对民族主义，反对这种精神上的“乞讨”，并把恰达耶夫“对民族性的深刻理解看作一种个性的高度繁荣”。

曼德尔施塔姆早期的诗歌，用特瓦尔多夫斯基的话说，后来成为“二十世纪俄国诗歌崇高文化的典范”，由于透过艺术的“玻璃”理解生活而与阿克梅主义联系在一起(与象征主义有联系是因为感受到了象征主义诗歌的真实影响力)。阿克梅主义那种极端的世界感、其“亚当主义”的狂野性和独断式“不假思索的轻松”都与曼德尔施塔姆格格不入。阿克梅主义吸引他的地方是反对崇拜超验的事物和追求“物质”。在宣言性诗歌《不，不是月亮，而是晶亮的表盘》(1912)中，他挑战性地认为尘世日常的物质生活比天上的好，从而在对“永恒”生活的质疑中审视“傲慢”。在1913年的作品《网球》、《“寒冷！”太阳·空气的奶油饼干》中，他用一种开玩笑的口吻、准确的细节和优雅的诗风演绎了两首描写日常生活的诗。但是，曼德尔施塔姆的世界是不同的，阿克梅主义对他来说缺少了精神性，他向往丘特切夫的哲学抒情诗，受到但丁、贝多芬、巴赫和伦勃朗的鼓舞。他的诗歌“我恨


奥西普·曼德尔施塔姆 照片 1913—1915年

这种星光，这些星单一沉闷……”(1912)，与其说是因为远离浪漫主义赞美诗的规范而引人注目，不如说是因为当时被视为绝对价值观并成为艺术——尖顶塔的塔尖——的尘世“事物”已经向天空发出了挑战。

诗人第一部(也是十月革命前唯一的一部)诗集《石头》(1913)的题目象征着坚固、重担、世界的物质性和关于世界的语言。曼德尔施塔姆笔下没有被象征主义者理解为模糊和混乱事物的“音乐”，而是在探寻阿克梅主义和新古典主义素有的“三维”的过程中，具有一种“建筑学”的原则。这种原则对于诗人来说，是战胜物质的可感知的例子，即标志着创造和有积极作用的生存原则。讴歌著名教堂“堡垒”的诗作《巴黎圣母院》的中心内涵通过“弹簧式拱门的力量”表现出来。它柱厅的墩子、“奇特的棱角”不仅自身发挥作用，而且引起战胜“庞然重物”的思想，成为那些想要创造美好的人们的楷模。这里能看到对戈蒂耶的《艺术》的新解读，《艺术》的作者为了卡拉拉的大块花岗岩而抛弃了柔软的黏土：“形式越难驾驭，/作品就会越美”(这是古米廖夫的译法；勃留索夫译为“越难征服”)。曼德尔施塔姆却可以远离当时恰好受到古米廖夫派推崇的戈蒂耶的诗。并且，曼德尔施塔姆突出强调(和重新理解)典范的爱好早在他 1910 年那首深受丘特切夫《沉默》一诗影响并与之同名的诗歌中便已显现出来，诗中号召词语转向前词语的存在，带有呼唤前世的口号(“还是做海沫吧，阿芙洛狄忒！/让词句还原为音乐……”)。《巴黎圣母院》不仅是克服创作的一个新隐喻。诗人在描写教堂外貌时所强调的构建一个建筑整体时重力和支撑力的矛盾原则，在诗集《石头》的诗歌结构中得以实现。这部诗集中的诗就是靠崇高与低俗、历史与日常生活、“颂歌”与俗语的辩证法“支撑着”(《论时代，简单的和粗略的……》、《老人》、《瓦尔基利女神们在飞翔，猎狗们在歌唱……》和许多其他的诗)。诗人在《阿克梅主义的早晨》一文中说道：“在词语方面我们推行的是哥特式风格。”

贯穿曼德尔施塔姆世界的“建筑学”概念(诗人承认，建筑学的“魔影”伴随了他的“整个人生”)在《石头》中以多种形式体现出来。这里既有沃罗尼欣的杰作、作为彼得堡“肖像”的喀山大教堂(《跑向广场，自由……》，1914 年)，也有被看作人类历史命运之浓缩的各个世纪的伟大“石头”[①](《圣一索菲娅教堂》，1912 年；《彼得堡诗行》，1913 年)。古建筑遗迹意外地成为“诗人车间”的美学典范，“美丽——这不是半人半神者的随心所欲，/而是普通木工鹰隼般的目测所得”(《海军部》，1913 年)。追求“结构明确”

① 指建筑物。——译注

的形式(金茨堡)使诗人写下了一系列遵循“建筑学”原理的优秀诗篇。包括古希腊罗马艺术,康斯坦丁·尼古拉耶维奇·巴丘什科夫的创作和十八世纪俄国古典主义,普希金和他的时代,曼德尔施塔姆诗中对他们的呼应是深入领会艺术的结晶,而不是虚假模仿某种风格的结果。年轻时的曼德尔施塔姆对诗歌进行模仿时最喜欢的对象就是古希腊罗马世界,时而英雄主义式,时而“家庭式”。在专业从事古希腊文化研究的安年斯基笔下,他感受着日常的和今天的事物,并从中寻找着联想的根基。对于曼德尔施塔姆(他将自己的联想抒情诗风格归功于安年斯基)来说,甚至一个极其平常无聊的情景和画面都能令他想起古希腊罗马的文化(沿斜坡攀登的羊“委屈地走向山坡,/就像对罗马不满的平民”,秋季来临之前的八月是“罗马皇帝的月份”等等)。

局部的和渺小的事物与意义重大的事物一样被囊括到统一的历史长河中。诗人在十月革命之后的书中所塑造的形象,不仅涉及历史,还涉及当今时代,变得与诗集《石头》非常不同。但是,“回忆”的原则,作为“时代联系”的标志,依然没有变。从“回忆”的角度感受诗歌词语孕育出了曼德尔施塔姆和后期的象征主义(伊万诺夫如此评价诗人的作用:“他是在学习回忆”)。

延续和“继承”的热情在“数典忘祖”的未来派发起反文化暴动的条件下变得尤为迫切。未来派在十九世纪末二十世纪初发表的作品标志着俄国艺术的非现实主义潮流在发展过程中产生出一种新的趋势。

12. 未来主义

勃洛克在叙事长诗《报应》的前言里写道:“1910 年是象征主义出现危机的一年……这一年明显出现一些与象征主义相对立并且彼此之间互相对立的流派:阿克梅主义、自我未来主义和未来主义的雏形。”

未来主义者向象征的双重世界发起了进攻。同时反对它的还有阿克梅派,然而,阿克梅派没能彻底地克服它。神秘主义变成了异国情调。未来主义拒绝象征主义那种将世界划分成此岸和彼岸的做法,也与阿克梅主义的日常琐事、“偏僻地区”和“遥远国度”相矛盾(古米廖夫的诗)。他们还反驳那些呼吁“物质”,呼吁用不重复的形式、颜色和味道塑造活的自然界的阿克梅派诗人(戈罗杰茨基等人)。未来主义派坚信:艺术不应该再现生活,而应该果断和专一地改造生活。

这里所指的首先是这个流派的主要分支——立体未来派。其他分支有自我未来派(以伊戈尔·谢韦里亚宁为首,他于 1912 年秋天宣布自己与其

他人脱离)；由瓦基姆·舍尔舍涅维奇率领的"诗歌顶楼"团体；"离心机"派(谢尔盖·博布罗夫、帕斯捷尔纳克、阿谢耶夫)将未来主义的不少论点划分开来，并在很大程度上与其他流派的观点有所共鸣：自我未来派与阿克梅派有联系，"顶楼派"推崇的则是意象派诗人。

立体未来主义的第一本诗集《法官园地》诞生于1910年。1912年12月诗集《给社会趣味一记耳光》问世。这本集子的纲领性宣言同样以此命名，布尔柳克、克鲁乔内赫、马雅可夫斯基、赫列勃尼科夫四人共同署名。后来，阿谢耶夫、卡缅斯基、利夫希茨、伊莲娜·古罗也加入了他们的行列，帕斯捷尔纳克也部分赞同这一派的观点。

113·

诗人韦利米尔·赫列勃尼科夫、弗拉基米尔·马雅可夫斯基、瓦西里·卡缅斯基、阿列克谢·克鲁乔内赫、达维德·布尔柳克、尼古拉·阿谢耶夫是未来主义运动的主要代表人物，参加过很多诗集的撰写、辩论、巡回演出和舞台表演。

立体未来派不仅是一个文学团体，在绘画领域也出现了很多与之精神一致的类似团体("方块杰克"、"驴尾")。不少未来派诗人(布尔柳克兄弟、马雅可夫斯基、卡缅斯基)同时活跃在文学和绘画两个领域。

恐怕很难再找到一个团体像未来主义者那样，如此大张旗鼓，如此果敢坚毅地登上文学舞台。当你阅读他们早期的宣言、口号、文章时，会有这样一种印象：他们不仅是要宣扬自己的纲领，而且还尽可能多地引起反对和抗议。他们的第一本诗集《法官园地》问世之后立刻在批评界引起激烈的争论。

这些被一个共同的称呼——略微丢脸的绰号"未来主义者"——联系在一起的诗人之间，在创作追求上的不同是那么明显，以至于那些评论家和批判者很快就开始在这股洪流中区分各种个性化的面孔和追求。

也许，马克西姆·高尔基比任何人都更坚定地号召大家关注未来主义。1915年2月25日，他在"流浪狗"饭馆参加未来主义者们的聚会时，作了一次著名的简短演讲，当时他说："这里有些什么……"这引起了极大的争议，许多人向这位赞同未来主义的作家发起了攻击，当时未来派遭到批评界的一致诅咒。因为这件事，《杂志之杂志》编辑部请高尔基用文字说明一下自己的看法，于是便出现了后来1915年第1期上的小文章《论未来主义》。这篇文章是这样开始的："不存在俄国未来主义，只不过有伊戈尔·谢韦里亚宁、马雅可夫斯基、布尔柳克、卡缅斯基……"然后高尔基单独讲到马雅可夫斯基，他说："无疑在他身上某个隐秘处存在着天赋。他应该工作，应该学习，他将写出一些优秀的、真正的诗歌。"

高尔基的思想，正如评论界所强调的那样，与勃洛克在1913年3月25

日的日记中所写的内容互相呼应："就整体而言，未来派也许是比阿克梅主义更有影响的现象。后者比较软弱……它比阿克梅主义更世俗、更有朝气。"

研究者们客观地指出高尔基通过这篇文章以及后来对年轻的马雅可夫斯基给予的支持所起的作用；高尔基曾邀请他参与《编年史》杂志，并帮助他在"帆"出版社(1916)推出了诗集《易如牛叫》。



韦利米尔·赫列勃尼科夫 石印画
尼古拉·库利宾作品 1913年

高尔基所说的"不存在俄国未来主义"不能从字面上来理解。他不仅特别看待一些"绝对才华横溢的"诗人，首先是马雅可夫斯基，同时，也说出了自己对流派整体的看法，更确切地说，是流派背后的东西："他们(未来主义者)产生于生活本身，产生于我们现代的条件……他们是及时出生的孩子。"

从1905年俄国革命失败以后到第一次世界大战前夕的几年时间里，"生命耗尽"的感觉日益强烈，人们越来越觉得无法避免失事、灾难，强烈感觉到历史的进步以及各种旧的艺术形式的消失。这种感觉也在未来主义运动中以自己的方式非常矛盾地表现出来。未来派所宣布的为了未来而与目前进行的战争，有时会转变为反对现实本身的暴动。未来派的大量宣言在这一方面尤为典型。

未来主义纲领性声明的基本思想，或者，就像他们称呼自己为"未来之人"那样，是在"创建生活"的口号下与现实生活本身的脱节。他们认为，艺术家不是生活的歌者，不是生活的"镜子"(无论在什么意义上)，而是"自我创造者"。换言之，否定作为客观存在和发展范畴的现实，与否定作为艺术揭示方法的现实主义是息息相关的。 ·114

对现实的任何关注——重建和反映现存的一切，按照客观规律生活和发展的一切——都会被未来派指控为盲目、机械的复制，毫无生气的模仿等

等。艺术不是始于表达现实，而是始于“扭曲现实”（布尔柳克）。“一切物质的东西都像烟一样消失了……”画家卡吉米尔·马列维奇宣称，“而艺术则走向创作本身，走向统治各种自然的形式”。他号召拒绝自然的“折磨”。

未来主义的第二个思想与创造生活相关，即艺术创作的自我评价，“怎么样?”的问题高于“什么?”和“为了什么!”的问题，要创造词语，确立“自我贬值的词语”。未来派认定，不仅应该摆脱物的统治，摆脱生活和存在的习惯方式，而且应该摆脱词语在其明确含义和搭配中的统治。艺术家不仅是生活的“自我创造者”，而且是语言的“自我创造者”。在上面提到的《给社会趣味一记耳光》这份宣言中，确定了诗人“有权痛恨在他们之前存在的语言(甚至不是现存的，而是以前存在过的和对现在诗人来说很快就要被淘汰的)。出现了一些全面“摧毁”语言及所有以前传统造型艺术手段的呼吁。

这就是未来派对生活和艺术的基本观点，一方面，他们把这种观点与对现实的现实主义反应对立起来，另一方面，也与象征主义的神秘性对立起来，对他们来说，“象征”几乎是辱骂的词语。

这种艺术家的自由不受任何约束的思想是由韦利米尔·赫列勃尼科夫(1885—1922)提出来的。他早在《法官园地》问世几年前就在刊物上发表了这种看法。他最垂青的思想是，拒绝关于时间的“单向”运动的惯性概念；应该在其“多时间维度的同时性”中抓取时间。诗人可以在时间的世界里任意移动，就像在空间里朝着任何一个方向移动一样。赫列勃尼科夫宣布“为时间而战”的用意在于说明应该解放时间，使之与空间处于平等的地位。在《地球主席们的呼吁》(1917)里，他宣称：“……我们的艰巨任务是担任过去和未来相遇道路上的扳道工。”在日常语言中，扳道工是一个最小的人物。但是在赫列勃尼科夫笔下，他成为时间的扳道工。

赫列勃尼科夫在宣布自己为“时间之王”的同时，将不同的时代融合在一起。半人半神的卡“不受时间的阻碍；卡从一个梦境进入另一个梦境，穿越时间……它在几个世纪间就像在摇篮里一样。意识把不同的时代凝结在一起，就像把客厅里的圈椅和凳子凝结在一起那样”(《卡》，1916 年)。在戏剧《颠倒的世界》(1913)中，主人公从自己的葬礼上逃走，开始了一种“完全相反”的生活，而结局是主人公们跳着儿童舞蹈离去。

这就是认为仅称赫列勃尼科夫是未来主义者还不足够的原因。他写了很多关于原始世界人们的诗，塑造了一些独特的斯拉夫民族风格的多神教乌托邦(叙事长诗《森林的少女》，1911 年；《И 和 Э》，1912 年；《萨满和维纳斯》，1912 年；《维拉和林妖》，1912 年)。他还写了一些预见城市未来面貌的文章。在《给社会趣味一记耳光》中的中篇小说《女神》里面，一切都似乎

被保持在古罗斯的风格中。但是"主席"突然之间过渡到完全现代的语言，建议会议"回到日程安排上来"。这本集子里还收录了赫列勃尼科夫的文章《语言中的新词范例》，里面列举了众多类似的新词，其中有"夏天之神—司特利博格—浮空之神"。这是古斯拉夫用语"司特利博格"与现代"浮空学"概念的结合——这就是赫列勃尼科夫诗歌思维和风格的典型特征。在叙事长诗《雁》(1910)中，有两类词相遇了：一类是"通过起义向其他群落漂移"，另一类是"摩天大厦"、"新兵们"。赫列勃尼科夫的语言是由老兵的词和新兵的词构成的。

因此，非常明显，对赫列勃尼科夫来说，"语言的创造者"就是时间的扳道工，而词语就是神奇的道岔。掌握了词语也就是掌握了"时间的创造之神"。诗人新词成型的谜底就在于此。

创造一种新语言的想法对他来说不是乌托邦，而是一个完全实际的任务。诗人从事的事情他认为十分重要、刻不容缓。为了构造一些新词，他认为，应该把那些旧词分成许多小的部分，再以它们为基础构建新词。赫列勃尼科夫采取了一种独特切分方法，准确地说，就是词的裂变，类似于原子核的裂变。赫列勃尼科夫拿一个普通的词，找出其最小的意义单位。不只是词法上的词根，还有"词根之根"等等，一个词隐秘的中心，他认为，词语含义的实质就藏在里面。通常情况下，这是一个词的第一个声音或是其最初的声音组。然后他会向这个最基本的意义单位添加一些其他的词尾。换句话说，赫列勃尼科夫不仅是简单地臆想出一些词，更是对词语的改造。他是在那些旧词根，确切地说是一些根的碎片上，嫁接了一些年轻的新枝。

新词就是这样在古老的语言结果中产生。比如说，当我们读到："一群轻盈的时光"(《那里住了很多太平鸟……》，1908 年)，我们把这些"时光"理解成新词；同时，在它们中能够感受到时间的悠远、古老。诗人想用一个词把过去和今天连在一起，同时追求古风和时代的特色。

虽然赫列勃尼科夫声称作为"语言创造者"的艺术家具有自我意志，但他并不是一个完全意义上的唯意志论者：他在自己的新词中还考虑到了语言规则(马雅可夫斯基尤为注重这一点)。

在关于赫列勃尼科夫的评论文章中，已经大量提到了其诗学观点的新意和"语言的创造"。尤里·特尼亚诺夫称其为"洛巴切夫词语"。然而，他的诗歌除了具有反差和意外性之外，主要特点就是内在的完整性。别尔科夫斯基，这位诗歌评论界最有影响力和才能的作家，曾经写道："赫列勃尼科夫对俄语单词进行研究，对其深处进行挖掘，对内在含义和语言联系进行探索，努力保护俄语单词使之不受损害，与那些对俄语词漫不经心的人进行斗争，——这一切都是一个真正的'祖国之子'的热望，他希望在单词里

或通过单词看到自己国家和人民的一些尚未明确和清楚的特征，希望听到一些以前没有听到的东西。”诗人语言“极端性”中隐秘的方法和深度就这样被挖掘出来。

这里也显露出阿列克谢·克鲁乔内赫(1886—1968)与赫列勃尼科夫的明显区别。他是完全“玄妙化”的坚定捍卫者，也就是说，他不仅捍卫了那些重新构成的单词，而且还有“非单词”的语言，后者已经不具备直接的交际意义了：语言是目的本身，而不是手段。那些年的评论称他为“破坏文化珍品最严重的人”。

赫列勃尼科夫、克鲁乔内赫、布尔柳克、阿谢耶夫、卡缅斯基以及马雅可夫斯基，他们中的每一个人都积极地创造“新的语言”。但他们创造的新词、语言修辞形式之间的对比表明，一个共同的根本任务得到了不同反应：赫列勃尼科夫有一个语言实验室，克鲁乔内赫喜欢故弄玄虚，马雅可夫斯基的语言形式突出思想形象性和情感表现力。

这样一来，一些基本的口号在不同的诗人那里得到了完全不同、有时是矛盾的解释。在赫列勃尼科夫那里，面向未来与“推翻”形象和古代词语相结合在一起。尼古拉·阿谢耶夫(1889—1963)不止一次地与自己“未来主义的同行们”一道向所有过去的东西宣布死亡判决。他在1914年写道：“死皮赖脸的兄弟正渐渐地走向过去时光的壁垒。”年轻的阿谢耶夫或攻击“过去时光的壁垒”，或在其面前下跪。据他自己承认，他很早就被“斯拉夫风格，被单词的历史所吸引”，感觉自己亲身参与到民族的过去中。

这些未来的坚定预言者、“未来人士”同时还作诗表现古代民族风俗、生活习惯、信仰和民间传说。在战争年代，斯拉夫派的思想得以强化，特别是与衰败、腐朽的欧洲相对的“残酷”、“野蛮的”俄国使命得以明确。这使未来派与一些象征派和阿克梅派联系在一起。

然而，战争同时也给统一的俄国及其宗法制的过去带来了打击，迅速激化了未来主义作品中的反军国主义倾向。在赫列勃尼科夫的长诗《俘虏之岸》(1921—1922)中，人们被“战争的铡刀”变成了“碎片”、“废人”、“人做的牛肉”。从思想—形象的结构来看，这部作品与马雅可夫斯基的长诗《战争与和平》(1915—1916)相似。阿谢耶夫在诗歌《他们用心描绘新的臆想》(1916)中描写了疯狂的战争。

未来派通过创作来实现与生活本身脱离的呼吁变得越来越矛盾。这些呼吁客观地反映出帝国主义战争和革命前夕的年代里那种日益增强的对新制度和新生活方式的追求。然而，这些呼吁与通过革命的方式重建世界的想法远没有直接联系。瓦西里·卡缅斯基(1884—1961)一开始只承认一种时间形式，即现在，当前；他否认未来主义的观念，讴歌生活本身(例如长

篇小说《窑洞》中的诗歌，1911年）。赫列勃尼科夫在童话中展示的是“梦见”未来的过去；而对于卡缅斯基来说，这种生活、自然、太阳……直接围绕着人及其自由心灵的一切，都是童话。

在此横亘着一条界线，将卡缅斯基和弗拉基米尔·马雅可夫斯基明确地区分开来。就在早期的卡缅斯基欣喜地赞美存在的喜悦（《生活多美好！》）之时，马雅可夫斯基正在向周围的世界发出可怕的咒骂。

然而，卡缅斯基对现今生活的这种接受，被他对纵情享乐和暴动行为的追求推翻。卡缅斯基是所有未来派诗人中最自然的、最无政府主义的。他对俄罗斯的最初定义是：“我的自然力的国家”。

无政府主义在他眼中不仅是政治性的，而且也是极具创造性的概念。在确立形象的任性而为方面，卡缅斯基与舍尔舍涅维奇和后来的意象派诗人彼此呼应。当他写下面这首诗时：

> 岸是写字台
> 海是墨水瓶
> 每块石头都是供桌
> 我的歌就是香炉。——

可以感觉到，这里不是偶然撷取的零乱形象，而是有意识的安排。

然而，在所有这些不协调的音符之上，是作者所特有的喜悦、欢乐的声音，这个诗人兼歌者努力地想要把生动印象的镶嵌画熔合成统一的“无序整体”。

诗人在战争年代和十月革命前夕的变化在于，他由艺术家那种“任性”的个人无政府主义观念走向了对生活本身，首先是民族生活本身的自然力的感受。

这并非只是卡缅斯基一个人的变化。未来派似乎从两条路上走向了革命的主题：一方面，他们赞美革命解放了人的个性，诗人笔下的抒情之“我”；另一方面，他们接近革命，揭示出人民的形象。这个主题使十月革命时期的卡缅斯基开始创作关于民族领袖的叙事长诗——拉辛（1914—1918年间首次出版）、普加乔夫、波罗特尼科夫，关于1905年的诗，关于年轻的马雅可夫斯基的诗。

弗拉基米尔·马雅可夫斯基（1893—1930）是未来主义运动队伍中最有影响力的人物。诗人谢尔盖·斯帕斯基在回忆未来主义时代的马雅可夫斯基时说：“一种令人无法理解的、毫无根据的、被其年轻和勇敢所驳倒但却能明显感受到的悲剧成分笼罩着整个马雅可夫斯基，也许，正是这一点

使他与众不同。"这种悲剧成分的源头，就是决定着他十月革命之前所有作品的那种对可恶的生活方式的否定。

马雅可夫斯基对革命描写很多，这是他早期创作的中心主题。诗人在自传《我自己》(1922,1928)中清楚、果断地指出了革命在自己的创作生涯中的作用。

他周围的诗人中，没有哪一个人在建设生活的主题上能够像马雅可夫斯基那样获得那么强烈的社会和革命色彩。他不像赫列勃尼科夫，不是拉近不同时代，将过去、现在和未来紧密联系在一起的"时间国王"；也不像卡缅斯基那样喜欢歌颂现在。马雅可夫斯基是一个执著的时间"追赶者"。

难怪后来卡缅斯基在马雅可夫斯基死后立即完成的叙事诗《马雅可夫斯基的青春年华》中这样写道：

> 他会把一群日子
> 套上马车
> 把它们赶向
> 那伟大的缺口。

年轻时期的马雅可夫斯基与马克西姆·高尔基一次谈话的证据被保留了下来。高尔基问道："您想要什么?"马雅可夫斯基回答："我想要今天的未来。"

在研究者们公平地指出年轻的马雅可夫斯基的革命精神、革命本质和创作特点的同时，有时会有失片面。叙事诗《穿裤子的云》具有深刻的悲剧色彩，马雅可夫斯基曾在自传中称它与革命主题是密不可分的。而《穿裤子的云》的悲剧性首先是由于天性热情洋溢的诗人在执著努力地"催促"时间的同时，受到了它的阻力。

说到叙事长诗，引用"革命荆冠"的说法是不够的。应该对结局的整个悲剧实质做出正确的评价。经历爱情死亡的抒情诗主人公，准备践踏自己的心灵，并把沾满鲜血的心灵"作为旗帜"，投向上帝："我要揭穿你这散发着神香味道的东西！从这里到阿拉斯加！"

看来，没有什么东西可以阻止他："不要阻止我。我在撒谎，是否有权

117·

利……"他向全世界展示了他雷鸣般的嗓音："喂，你！天！脱帽！我来了！"然而：

> 静寂。
> 宇宙在沉睡，

把它那爬满壁虱的星星的巨大耳朵
搭伏上它的脚爪。

《穿裤子的云》以诗人关于自己的话开始——“我以喉咙的力量撼动了世界……”却用这种出其不意的转折结尾，“静寂”这样沉重的话，如同一种打击。

这里可以发现快乐而又自信的未来主义理念的悲剧性裂痕，未来主义推崇的是“创造生活”，诗歌的放任自流、猖獗嚣张和恣意妄为。现实是实在的、粗糙的，有黑暗的小胡同、排水管、警察，有独门庭院，也有简陋的小屋——现实是不能被“创造”的。这不仅适用于《穿裤子的云》。在马雅可夫斯基早期的诗歌中（首次出版于1912年），我们已经可以感觉到这种悲剧性的矛盾了。从这个角度来看待马雅可夫斯基革命前的最后一部叙事长诗《人》（1916—1917）也颇为有趣。诗歌的调子欢快乐观，洋洋自得，诗人在作品中歌颂自己，歌颂“最宝贵的智慧”，歌颂手指的“五道光芒”，歌颂“优秀、漂亮的语言”和心脏，这“最不一般的器官”。他简单而从容地创造世界，把目光投向面包房、面包师、面包——“突然面包弯曲成小提琴的琴颈”，面包师的“演奏让所有人都爱上了他”。而诗歌的结尾是那么绝望：在升天之后，过了几百万年，诗人重新回到了地面；迎接他的还是那种单调无聊的循环和演变——不是生活，而是日子，依然是官僚成风和唯利是图的日子。造反的主人公和因循守旧、“地面上的牲畜栏”、“人间的康康舞”之间存在着无法调和的矛盾。但是，在“一、二、四、八、十六、几千、几百万”年的时间里，地球的面貌没有改变，“卢布”还是在“流通”，人们还是在追逐着它们：“引领它们的还是那个秃顶的、看不到的人……”


弗拉基米尔·马雅可夫斯基 照片 1924年

对未来的信心，“擦掉无聊生活的地图”的热望，对明天的激情以及现实生活暗中与世人的呼吁、威胁、诅咒和攻击对抗的悲剧感受；感觉到困难、障碍，感觉到与未来主义创造生活理念相背的世界不堪负重、因循守旧，这是

马雅可夫斯基1912—1917年期间最大的矛盾之一。

他经常会果断地克服与未来主义基本理念紧密相连的艺术形式具有自身价值的思想。他不止一次地在自己的文章中重复过，“作家仅仅是在做一个精美的瓶子，而至于用它来盛葡萄酒还是盛泔水并不重要。不存在什么思想和主题”。“对一个诗人来说，重要的不是是什么，而是怎么样”。然而，年轻时代的马雅可夫斯基，其诗歌体系的整个结构却表现出深刻的思想形象和情感色彩的完整性。马雅可夫斯基并没有放过把形式蜕变和把形象、画面以及词语作为目的本身来安排的思想。然而事实上，他在这方面的天赋并不高。更加有影响力的是源自赫列勃尼科夫，并在马雅可夫斯基身上得到独特理解的由构思可以引发“分解单词”的思想（在“那些高高的城市”中“城市的钟楼钉着十字架”）。

马雅可夫斯基的新词并不是一个孤立的风格，它是与统一的形象情感的紧张状态，以及夸张的表达方式相联系的。在那种自由、有突击性的诗中，能够感受到诗人叙述语调的紧张变化。

118·

当我们在诗歌选集《革命》（1917年4月）中读到：

让双头鹰去死吧！
冲着脖子和头
用力砍去！
让它永远死去——

我们无法不感觉到各种诗歌手法的结合：令人不习惯的，几乎可算作是新词的“脖子”和跳出传统诗歌框架的叫喊声词语——是同一个系列的现象。这从不同的角度证明了诗歌用语的强大表现力。

如果说赫列勃尼科夫融合了新词和古罗斯语汇，并存着未来的幻想画面和过去的牧歌形象的话，在马雅可夫斯基那里则是完全现代化的词语。然而，诗人的语言储备还不仅限于此。在马雅可夫斯基的诗歌和叙事长诗中，特别是在《穿裤子的云》（1914—1915）和《人》中，如今经常被强调的那些词语都是跟《圣经》和福音书中的形象和表达有关的。而在那个时代，两位诗人的作品中都能感受到创新诗歌形象、词语、诗体的精神和勇气，这为二十世纪初的文学生活，特别是俄国诗歌，增添了氛围。

年轻的马雅可夫斯基的诗歌形式具有完整性的基础是，整体划一的抒情性格，它被如此有力，心理上如此真实和可信地刻画出来，使用的却是高度的夸张，这些是与他同时代的诗人中很少有人能够达到的。

年轻的马雅可夫斯基的诗歌和叙事长诗中的抒情主人公，与当今现实、

战争风暴以及人类生活相关的一切都有着最紧密和最直接的联系。因此,对马雅可夫斯基来说,用革命的方式来否定这个充满桎梏、压迫、劫掠、流血冲突的世界的思想远不是最主要的——这种思想始自自己的世界感受、一些个人的印象和经历、被盗爱情的悲剧和从未有人听见的诗人的声音。

马雅可夫斯基诗歌中对现代生活习惯和体制的否定,就像他后来所说的"打倒"一切那样,比未来主义的乖谬、"侮辱"、宣言和咒骂("见鬼去吧!"等等)要深刻和严肃得多。卢那察尔斯基这样评价诗人:"……对于接受一个大人物来说这个世界太渺小了,而一个充满愤怒和厌恶的大人物可以否定这个渺小的世界、这个唯利是图的世界……"

读者可以在诗人的所有作品中感受到这个"大人物"的存在。可以说,无论是在诗歌中、叙事长诗中,还是在文章中,他都是充满抒情色彩的。虽然这非常令人难以置信,但是马雅可夫斯基的讽刺诗里也都充满着深刻的抒情色彩(《颂歌》系列:《法官颂》、《学者颂》、《健康颂》、《评论家颂》、《宴会颂》、《贿赂颂》——1915 年刊登在杂志《新讽刺家》上),因为在这里我们也可以直接感受到诗人试图否定自己所处"渺小世界"的创作个性。

鲍利斯·帕斯捷尔纳克(1890—1960)与未来主义之间是一种既紧张又矛盾的关系,特别是与马雅可夫斯基之间。他早期的一些诗歌,没有全部流传到今天,透露出一种城市主义的痕迹,这与年轻的马雅可夫斯基非常接近。在他的文章《人与环境》(1956—1957)中,诗人表明了与马雅可夫斯基之间的一些相似之处("相似的形象及构造,相似的押韵法"),于是他开始避开这些相似点。他写道:"这局限了我的创作风格,甚至会把它掩盖掉。"

被人类开发出来的大自然,越来越执著地最终彻底地进入到帕斯捷尔纳克的诗歌世界中,并成为形象和比喻手法的基础。这一点使他与马雅可夫斯基更加疏远,后者曾经这样定位他们之间的不同:"怎么办呢,我们的确很不同。您喜欢空中的闪电,而我喜欢的是电熨斗里面的闪电。"(《人与环境》)

帕斯捷尔纳克在拒绝"直接使用"新词语的同时,也在大幅度地更新自己诗歌的语言风格体系。马雅可夫斯基不止一次地提到过他在句法方面的新意。在帕斯捷尔纳克接近传统风格的诗歌中,可以感觉到格律外重音的潜在"推动力"。在一些三步诗格的诗歌中这一点表现得尤为明显:

> 如今对我们而言
> 什么也无法替代这闷酒。
>
> ——《所有人今天都穿大衣……》,1914 年

继早期诗集《云雾中的双子座星》(1914)和《在街垒之上》(1917)之后，帕斯捷尔纳克于1922年推出了《生活，我的姐妹》一书，它收录了1917年夏天的一些诗歌。这本书使他名声大振。

在传统诗歌中，作者通常都是欣赏大自然、观察大自然的。而帕斯捷尔纳克却正好相反：他总是能感受到世界专注、审视的“目光”。事实上，与其说作为诗人他产生于对世界的关注，还不如说他是产生于一种感觉向世界“汇报”的义务，汇报自己明察秋毫的自然之眼的所见。

119· 日益临近的社会变革和革命运动并不是直接和公开地进入到帕斯捷尔纳克的诗歌中去的。然而，在整个诗歌紧张度的加强中，在自然现象和事件的悲剧性灾难中，在形象的旋风式碰撞中，都可以感受到风暴的呼吸。

出道于二十世纪初的玛丽娜·伊万诺夫娜·茨维塔耶娃(1892—1941)不在任何流派中。但是，她独特的诗学有时与马雅可夫斯基、赫列勃尼科夫的诗歌风格是很接近的(单词的“新意”，诗行的震撼力)。茨维塔耶娃果断地使词语活跃起来，把它们融入到紧张的内涵和节奏的上下文中。这完全不是形式上的技巧：词语和诗行结构中的“错位”最终反映出诗人和世界之间的悲剧性纷争：

> 这世上有多余的人，额外的人，
> 与周围环境不协调的人……
>
> ——《诗人》

诗人与世隔绝的主题，包括对资本主义和精神匮乏的浪漫主义的抗议，在逐渐地、不可避免地加强；这一主题晚些时候，在二十年代，将全力奏响。茨维塔耶娃的创作始自诗集《黄昏相册》(1910)、《有魔法的灯笼》(1912)、《选自两本书》(1913)，在这些作品中，悲剧的调子已经隐隐可以感觉到。女诗人的创作高峰期是在二十至三十年代。

在历史文学的前景中未来主义运动参与者在创作意向方面的分歧鲜明地显现出来。在他们合作的年代里，占第一位的是对艺术和生活中过时的旧东西的果断否定，正是这种否定将他们联系在了一起并使他们相互接近。尽管在思想上和创作上存在着深刻的差别，但是未来主义者暂时对这种不同忽略不计，努力地寻找共同语言。

俄国未来派坚定、友好地同自己的意大利“未来派”划清了界限。的确，他们之间存在着一些个别的相似点——呼吁拒绝像博物馆一样的“墓地式”的旧东西，确立一种可以传达现代城市生活日益加快的速度和节奏的充满

动力的风格，将粗野定为独特的审美原则。然而，在核心问题上这两个派别是完全相反的。马里内蒂称战争是“可以让世界变得干净的唯一方法”，鼓吹暴力崇拜。显然，这与马雅可夫斯基诗歌中的人道主义精神是多么的敌对，他“诅咒战争，用诗歌来唾弃战争”；赫列勃尼科夫，这位叙事长诗《捕鼠器中的战争》(1919)和《俘虏之岸》(1921—1922)的作者，写道：“我讨厌战争的灾难……我用愤怒的眼睛唾弃死亡。”难怪年轻的马雅可夫斯基这样评价意大利的未来派：“挥舞拳头的人们、打架斗殴的人们，我们鄙视他们。”瓦西里·卡缅斯基这样评价俄国未来派与意大利未来派之间的关系：“除了名字，他们之间没有任何共同之处。”(《与马雅可夫斯基一起生活》，1940 年)

与此同时，俄国未来主义不能脱离西欧文学发展的总进程，特别是在诗歌这个领域。

弗拉基米尔·马雅可夫斯基在自传中心存感激地回忆起自己的一位启蒙老师：“布尔柳克使我成为一名诗人。他曾经给我读过好多法国人和德国人的作品。”“法国人”在这里指的是兰波、魏尔伦、马拉美。

像布尔柳克一样，一直持续并专注地研究法国最新诗歌的还有贝内迪克特·利夫希茨(1886—1939)。他接近古典传统，与未来派保持着友好的联系，在他们了解法国抒情诗经验的过程中起到了不小的作用。

瓦基姆·舍尔舍涅维奇(1893—1942)认真关注现代西方文学的发展过程。除了《意大利未来主义宣言》之外，他还译出了夏尔·维尔德拉克和乔治·杜亚美的论文《自由诗理论》(莫斯科，1920 年)，并且还为译文附上了注释，并在其中将法国和俄国诗人在自由诗方面的经验进行了对比。

显然，俄国和西方文学家之间的联系，要比直接表达出的和评论中透露出来的内容丰富、宽泛得多。关于维尔哈伦、惠特曼的创作理念对俄国诗歌发展的影响问题并没有得到足够的研究。

俄国未来主义与德国表现主义之间的相似性曾不止一次被指出。1912 年，与《给社会趣味一记耳光》几乎同时，德国新一代表现主义诗歌的第一部诗集《安第斯神鹰》问世。后来，1923 年，卢那察尔斯基指出：“在所有与表现主义非常接近的俄国未来派诗人中，马雅可夫斯基是最接近的一个……”

表现主义者们宣布脱离“自然主义的物质潮流和风尚”，摆脱反映自然和现实生活的原则：“只从艺术家内心深处汲取形式进行艺术创作的意愿，相信人类与生俱来的神秘力量，而且正是这力量创造了世界的艺术，——这就是表现主义的内容”(尤利乌斯·巴卜《表现主义戏剧》)。 ·120

在表现主义最优秀的作品中——特别是如果说风景画和线条画的

话——违反习惯性的比例、怪诞手法的推进、引人注意的夸张，不仅是向隐秘实质的突破，更是现实本身惊人和悲惨反差的表现。因此，马雅可夫斯基对格罗斯这个与表现主义紧密相连的讽刺画家产生兴趣绝非偶然。

俄国的未来主义出现在1905年革命失败之后，在第一次世界大战和社会转折日益临近的条件下得以发展。这一流派客观上反映了旧世界的历史性遭遇，反映了对新事物和前所未有的"纪年"的追求；以"左翼"俄国艺术由反对"一切旧事物"的无政府主义风暴向反对资产阶级制度过渡的形式而出现。在最伟大的未来派诗人（马雅可夫斯基、赫列勃尼科夫、阿谢耶夫）的作品里，对艺术家极度任性的维护和"具有独立价值和意义"的词语理论被下列概念取代："对我们来说，词语是生活所需。我们不承认无用的艺术"（马雅可夫斯基）。

革命之后，俄国未来主义的历史开始了全新的一章。它在很大程度上已经与原来的流派大相径庭。它的"合法继承人"成为"左翼艺术阵线"——列夫。未来主义者的理念在马雅可夫斯基和其他一些诗人的创作中得以发展和再生。

13. 新农民诗歌 克留耶夫 叶赛宁

二十世纪前十年俄国文学中的一个特殊现象是，出现了所谓的新农民诗歌，在这一领域涌现出一大批优秀的俄国抒情诗人：克留耶夫，叶赛宁及其好友谢尔盖·克雷奇科夫（1889—1937）、亚历山大·希里亚耶维茨（真姓为阿布拉莫夫，1887—1924年）、彼得·瓦西里耶维奇·奥列申（1887—1938）、皮缅·伊万诺维奇·卡尔波夫（1887—1963）。他们的共同之处是在创作手法和天赋迥异的情况下，都怀着对俄国农村深刻的爱（与"钢铁的"俄国相悖），都希望能够烛照俄国农民在信仰、劳动道德和生活习惯上素有的价值观。民间口头创作与大自然之间的密切联系，对神话传说和童话故事的喜爱，决定了新农民抒情诗和叙事作品的内涵和"声音"；不仅如此，它们的作者对"俄国现代派"的风格取向也谙熟于心。将以前的形象词语和新的诗体结合在一起造就了这些抒情诗人的优秀作品，而与勃洛克、勃留索夫和其他一些象征主义者之间的交流则促进了创作的成长和提高。十月革命（他们成果最丰富的时期）之后新农村诗人的命运是悲剧性的：他们美化和理想化农村古老习俗的做法被认为是"一种威胁"。三十年代他们被驱逐出文坛，成为大镇压的牺牲者。

早在1907年，尼古拉·阿列克谢耶维奇·克留耶夫（1884—1937）就引起了勃洛克的注意。出身奥洛涅茨州普通农民的克留耶夫，从身为说唱

演员、受雇哭灵人的母亲那里学到了"歌唱的风格"，成为诗歌语言的大师，他可以把"口头语言"和"书面语言"结合在一起，使壮士歌、民间歌曲和宗教诗歌都独具特色。克留耶夫甚至具有革命动机，这种动机存在于他早期的抒情诗歌中，并被渲染上宗教的色彩。从第一本书起(《松涛声声》，1912年)，人民的形象就体现在神秘主义—浪漫主义的语调中(阿扎多夫斯基)。从《森林的往事》(1913)这本诗集开始，民间神话基础上的抒情叙述和对农村生活进行诗歌般的再创造，即表现出新农民诗歌的趋势。克留耶夫否定蒲宁对农村的负面塑造并高度评价列米佐夫、瓦斯涅佐夫不是偶然的，而在自己的作品中，他则看重和突出"舞蹈"和"妇女歌曲"，这些民间艺术形式赞美了俄罗斯民族性格中那种特有的勇猛和坚不可摧。克留耶夫的巅峰之作系列诗歌《木屋的歌》(1914—1916)体现出俄国北方农民世界观的特点，体现出他们的信仰，宗教礼仪，与土地、长久以来的风俗习惯和"物的"世界之间的联系。克留耶夫创作的形象较为丰富，又带有"民间传说的夸张主义"(巴扎诺夫)，其基础是对自然界各种力量的拟人化。诗人的语言独具特色，将地区方言和古词语融合在了一起。在十月革命之前的诗歌中，克留耶夫发展了关于"木屋罗斯"，这个"白色印度"，是上帝所选的神话，它的生命原理与在"西徐亚人"思想的桎梏下死气沉沉的西方文明相对立。克留耶夫一开始是接受十月革命的，但很快他就感觉到所发生的一切是悲剧性的，他的很多预言性的作品都没有问世。1934 年克留耶夫被流放，三年后被枪决。

如果说在克留耶夫的作品中感受到的是一位思想家和预言家的话，那么具有丰富诗歌天赋的谢尔盖·阿列克谢耶维奇·叶赛宁(1895—1925)则以一种天真直率的自我表述和坦诚的歌唱嗓音而使人折服。诗人认为，对自己来说，重要的是"抒情的感觉"和"形象性"，其根源是只有在农村才被保存下来的"自然与人的本性之间的交叉联系"。叶赛宁所有的隐喻都建立在人与自然的相互对比之上(他所喜欢的人会有"一束卷羊毛的头发"、"一对庄稼一样的眼睛"；朝霞，"就像一只小猫，正在用爪子洗着自己的嘴巴")。叶赛宁自己说，他是勃洛克、别雷、克留耶夫的学生。他与克留耶夫的接近在主题上，在形象的"卷首语"中，在泛神论和对基督教僧侣的折服相结合的方面，在新农民诗歌将罗斯浪漫化的过程中。然而，叶赛宁笔下的家乡形象要比克留耶夫的更加多层面化，更加真实。克留耶夫笔下的修士、朝圣者、漂泊者的特征，在早期叶赛宁笔下的抒情之"我"身上均有体现(第一部诗集《扫墓日》，1916 年)。但是，早在诗歌《哦，罗斯，挥舞你的翅膀吧！》(1917)中叶赛宁就已经把老师的这种"修士"形象与自己的"强盗"形象对立起来，宣称与"上帝的秘密"进行争论，吸引自己的年轻读者。

· 121

随后(在诗歌《春雨在跳舞,在哭泣》中),诗人意识到自己的作品注定要描写农民的苦难。二十世纪二十年代,叶赛宁的艺术创作达到了顶峰。但后来,深刻的精神危机导致诗人走向了死亡。

结语

如今,当我们开始对二十世纪俄罗斯文学进行总结的时候,这一时期文学的真正意义变得越来越明显。从某种程度上说,这一时期是文学的模式,并以此吸引了今天国内外文艺学研究的高度重视。科学成果累累可见,但还有很多东西尚未明确,甚至没有触及。任务、问题、愿望远比已经得到实际解决的问题多得多。

人们已经意识到对高尔基的文学遗产存在着教条主义的解释。它们在对高尔基传统之生命力的思考中显现出来。高尔基的创作对国内外文学产生的影响力是众所周知的。但是,很多文章认为高尔基的经验不容置疑,带有"个人崇拜"的色彩,这极大地降低了它们的意义,并常常使这种意义化为乌有。

将"高尔基"文学几乎视为整个革命前文学进程中唯一有前途的流派,是苏联文学史研究的损失。同时,对于十月革命之后的文学运动(特别是二十年代)来说,只有在考虑到此前文艺时代的总体经验的条件下,才能够彻底地解释清楚。

在此仅举一例,取自名称相当值得商榷的"批判现实主义"派的真实情况。生活观,对"永恒"思想范畴和滋养了二十世纪初一系列现实主义作家生活感受的核心价值的兴趣,对年轻的苏联文学(例如"谢拉皮翁兄弟"小组的参与者们,列昂诺夫等等)来说也是必需的。对于全人类主题的更大关注,是由阿·尼·托尔斯泰、普里什文、谢尔盖耶夫-岑斯基、扎米亚京及其他一些革命前开始创作的文学家所带来的。目前已经有一些组织(它们的数量应该越来越多)认为,我们对于革命前和革命后文学在发展上存在继承关系的看法有待进一步丰富。

这与俄国的现代主义直接相关。我们有权把在现代主义怀抱中所出现的那些文艺成果看作是苏联文学中最有价值的遗产,尽管它们得不到官方的承认,但却促进了创作思想的产生。象征主义、阿克梅主义和未来主义最有影响的代表们革命前的经验继续被积极地接受。总的来说,研究世纪之交的俄国文学对苏联文学史的贡献仍然是一项非常重要的任务。

俄国移民的文学,或者就像今天常用的称呼——侨民文学,与革命前文化传统所走的道路是不同的(鉴于对象不够明确,对此多说一些)。我们指

的是那些在十月革命之前就已展开活动并在革命后很快离开了祖国的第一代侨民作家：蒲宁、什梅廖夫、库普林、扎伊采夫、列米佐夫、伊万诺夫、梅列日科夫斯基、吉皮乌斯等人。关于这种继承关系在我们的文学学科中极少被提到，因为俄国侨民文学整体上暂时还没有被当作一个专门的研究对象。许多年以来，有一种普遍观点一直认为，侨民文学创作与民族的民主传统脱钩，与苏联社会处于"完全"敌对的状态，导致文学的衰退（除了个别例外），这种观点阻碍了进行这种研究的可能性。我们面临的任务是，首先要抛弃这种对待侨民文学的一刀切态度；其次，在揭示这种文学运动种种疾患、困境和所有的不利方面的同时，承认和澄清它真正的和众多的成果。在展示一些退化进程的同时，展示一些个别作家（比如什梅廖夫、扎伊采夫、茨维塔耶娃）创作中所存在的完美、创新和技巧进步的过程。 · 122

侨民文学的境外研究者尼古拉·叶夫列莫维奇·安德烈耶夫指出："由于移民生存的特殊条件，境外文学运动总是从'过分政治化'、政治防御和政治的自我辩解开始。作为俄国侨民的优点，'文化至上'很快开始保护纯政治之外的其他一些理念。"在很大程度上的确如此。侨民作家们最好的作品要高于那种对普遍价值观充满政治热情的作品。

认为俄国侨民文学是民族叛变尤其有失公允。境外的侨民作家偶然会听到另外一种责难：什梅廖夫由于缺乏欧洲主义而遭到指责。然而，即使是那些在创作中具备欧洲主义的什梅廖夫的同行们，欧洲主义并不妨碍他们对俄国主题不变的关注，不妨碍他们经常回归自己人的圈子——回到对革命前俄国现实的印象，回到之前作品中对其进行反映的一些形象。我们可以在鲍里斯·扎伊采夫的文章《流亡》（1917）中读到："侨民作家所到之处传播的内容中最主要的就是——俄国。"

艺术描写的特点是另外一回事。在侨民作家作品对俄国生活的回顾中，一些十月革命之前作品中的生活画面所特有的鲜明反差和矛盾明显地减弱了，关于这种生活的叙述语调大大地减弱。扎伊采夫证明在这股"回忆之流"中，"过去和平的和充满诗意的东西比起战争、血腥、暴力、灾难来更能吸引读者"。思乡的情感冲淡了旧俄国社会状况的某些方面，而这同样正是这批文学家在其十月革命之前的生活中所批判的方面。然而，评论界把这种非常复杂的精神情感整体仅仅归结为一些反动的复辟情绪的趋向看来是极其肤浅的。因此，对过去的乐观再现也是对民族生活真正价值（在精神风貌、民族文化的特征方面，在自古以来的生活准则中）的一种美化，而这种美化正是革命前时代的文学所缺乏的，那时被放在首位的自然是批判的激情。文学的"回归"虽然丧失了敏锐的社会感受，但拓宽了对生活的认识。

无论如何，侨民文学的代表感到自己的创作是世纪初俄国艺术文化的延续，这首先正是与“俄国主题”（来自勃洛克于 1908 年 12 月 9 日写给斯坦尼斯拉夫斯基的信中的话，包含了广泛的、无法概括的内涵）相联系的。

这样一来，二十世纪初，侨民文学与全俄罗斯文学，以及世界文学进程处于密切的相互影响之中。俄国文学与俄国其他民族的文学之间的基本联系存在于日新月异的现实主义运动和革命浪漫主义创作方面。

俄国的现代主义在侨民文学中具有更多的一致性；但是与它在类型上的相似和它的直接影响也体现在俄国其他独立的文学中（例如，在二十世纪初围绕“蓝角人”小组而集合在一起的格鲁吉亚象征主义者的创作）。

至于世界文学，则在一百年的时间里，俄国文学的经验与它在所有方面都是彼此相关的。对于这些联系的学术研究早就开始了。总体来说，我们对晚年列夫·托尔斯泰的文学创作所具有的世界意义了解得不少；对契诃夫的艺术发现在境外的接受了解得不少；对高尔基作品的广泛反响也了解得不少。而其他一些作家（比如别雷、赫列勃尼科夫），他们在创作上属于现代主义流派，如今在境外能够引起极大兴趣，但我们的研究还很不到位。

然而，除了个别创作发现的问题，还存在着很多重要的类型学问题。在这个意义上特别值得注意的是，作为世纪之交世界文学进程的一个普遍趋势，出现了一些非常复杂的文学联系类型，而与此同时，在俄国文学中还存在对共同规律性十分独特的反映。在世界文学广泛背景下全面而又详尽地诠释转折时期俄国文学尚有待时日。本章作者们力求在这个方面勾勒出一些大体的方向。

第二章 乌克兰文学

123 · 十九世纪末二十世纪初，乌克兰文学开始进入一个迅猛发展的新时期，其在社会生活中的作用也逐渐加强。这是由革命解放运动和社会民族意识的高涨所决定的。革命环境的成熟以及随之而来的 1905—1907 年第一次俄国革命对文学产生了巨大的影响，加速了文学中思想意识流派和风格流派的分化，促使文学积极探索新的发展道路。

乌克兰同其他一些所谓的俄罗斯帝国的边区一样，处于沙皇半殖民化的特殊环境。社会政治和民族压迫阻碍了乌克兰的精神发展。沙皇发布命令限制使用乌克兰语的范围，书报检查机构对乌克兰出版物严加摧残。是否能继续生存下去，这个问题屡次摆在了乌克兰文学的面前，特别是如果考虑到哈里齐、布科维纳和外喀尔巴阡的乌克兰人经常性的反抗强制与其他民族同化的斗争，问题便更加尖锐。然而，即使是在这种条件下，民族文

化、文学仍没有停止发展，其主题思想的视野不断拓宽，与全欧洲文化的联系也渐趋深化。在保持该时期乌克兰文学中固有的那些艺术思维形式的同时，一种新型的现实主义文学也得到发展。这种文学的首要特征是强化了社会心理和个性的因素。在阶级矛盾急剧激化、无产阶级运动不断高涨的条件下，作家们努力去认识现实中的新现象，探索描绘这些现象的相应的艺术形式。

十九世纪末二十世纪初的现实主义被冠之以各种不同的名称。伊万·弗兰科称之为主观现实主义和客观现实主义，莱霞·乌克兰英卡则称之为新浪漫主义，后来的一些研究者将之叫作印象现实主义、心理现实主义、哲理现实主义或者是社会心理现实主义，然而最终也没能为它找到一个合适的名称。在这种现实主义的类型中，广泛应用浪漫主义和印象主义诗学，它是作为对后期民粹主义实用文学及其程式化的艺术描绘方法的反动而出现的。这种文学的特点是带有深刻的心理主义和抒情性，描绘内心情感、情绪的世界，力求"揭示心灵的法则"（科贝梁斯卡娅语）。伊万·弗兰科认为，这批年轻作家的主要任务，便是对社会现象进行心理分析，展示出社会生活的事实如何反映在个体的心灵和意识中，以及相反，在这一个体的心灵中如何滋生发展出具有社会意义的新事件。

世纪之交的文学具有下述特点：语言具有隐喻性，思维中包含神话因素，有英雄主义激情、高昂的情绪、抒情性、暗示性，加强了辞格的联想性和评价性。追求强化艺术的情感作用力导致叙事结构、体裁结构和风格结构发生重大的变化——其中个性化的因素，作者本人世界观的作用得到加强。文学作品艺术结构的每一个细节都服从于作者的哲学观念，情节本身经常获得寓言的性质。就对现实进行艺术概括方面而言，作家们越来越倾向于使用各种不同的假定性形式，并就人与世界、自然与文化、作为个体的人与社会人之间相互作用问题展开了广泛的辩论。在这场具有社会普遍性，真正无所不包的辩论浪潮中，文学中精神的、哲理的因素不断增长（如，莱霞·乌克兰英卡的《卡桑德拉》、《酒神节》、《铁石心肠的主人》、《鲁芬和普里斯采拉》、《森林之歌》；科秋宾斯基的《被遗忘了的祖辈的阴影》、《在岛上》、《梦》、《海市蜃楼》；科贝梁斯卡娅的《星期天早晨她去挖菜……》、《大自然》、《公主》、《忧郁的华尔兹》；弗兰科的《摩西》、《伊万·维山斯基》）。二十世纪初乌克兰的现实主义在类型上与某些西欧的风格流派有很多共通之处，如新浪漫主义（易卜生，豪普特曼，梅特林克）以及霍夫曼斯塔尔、莫泊桑、汉姆生在风格方面的探索。但与此同时，这毕竟是一种具有民族特色的艺术思维和文学风格形式，有很多不同的地方，首先是与作家们自己（如弗兰科、科秋宾斯基、莱霞·乌克兰英卡、科贝梁斯卡娅）多次强调的现

实主义密不可分的那些形式。

伊万·弗兰科认为，当时世界文学（乌克兰文学也不例外）进程的特点是，在整个一辈作家的作品中表现出共同的思想和理想，共同的文学认识和品味。

124· 作家们都在努力克服民族文学的封闭性，意识到乌克兰民族文学不仅是全斯拉夫，同时也是全欧洲文化的一部分。乌克兰文学与俄罗斯文学、其他斯拉夫文学以及罗马尼亚、波罗的海各国、外高加索国家的文学之间直接的接触也不断增多。乌克兰文学日益强劲地汇入全斯拉夫文学的发展进程中，乌克兰作家的著作和文章也越来越经常地见诸国外。如果说从前这些接触主要是民族风俗和民族文化中种族、语族、历史联系以及一些共同特征的体现，那么，这时起重要作用的已经是其他一些因素了。这些因素与对文学传统的再思考以及各族文学中新的艺术形象体系的形成紧密相连。

一些独立的社会文学中心的出现是这一时期较为显著的现象。这些中心具有一定的地方性、种族性色彩，促进了全民族文学的发展。例如，自十九世纪末始，西乌克兰涌现出整整一辈才华横溢的作家（斯捷法尼克、切列姆申纳、科贝梁斯卡娅、马尔托维奇等）。在他们的创作中十分积极地反映出民族的、人民的传统，从中也可看到波兰、匈牙利、德国、罗马尼亚以及其他国家文学在艺术上的影响。

这一时期的翻译活动也有了质的飞跃。在世界文化史中，伊万·弗兰科作为翻译家也建树了自己独特的功勋。他翻译的诗歌涉及俄语、捷克语、保加利亚语、斯洛伐克语、波兰语、塞尔维亚—克罗地亚语、古苏格兰语、英语、挪威语、古爱尔兰语、德语、阿尔巴尼亚语、西班牙语、葡萄牙语、意大利语、罗马尼亚语、匈牙利语——这还远不能囊括他翻译活动的全部范围。米哈伊尔·斯塔里茨基和帕维尔·格拉博夫斯基、莱霞·乌克兰英卡、奥莱娜·普奇尔卡、博雷斯·格林琴科等一批作家译自外语文学的译著也十分著名。与此同时，乌克兰语作品也被大量译成俄语、白俄罗斯语、格鲁吉亚语、波兰语、捷克语、保加利亚语、塞尔维亚—克罗地亚语、德语、法语等。

二十世纪初，乌克兰文学、俄罗斯文学以及外国文学在各自的发展过程中有很多相似之处，虽然作家们对社会主义思想，对于在文学中加强正面的、理想的、英雄主义的因素，对于在掌握非现实主义流派的创作经验基础上拓宽现实主义的艺术可能性等一系列问题的兴趣有所不同。这一时期占据重要地位的主题有：革命的农民，人民解放运动（历史问题），单独的以自我为中心的个性世界的形成问题，艺术家的社会责任等。作家们还经常选

择一些国际性的主题和全人类性的问题。乌克兰的语言艺术家们（特别是伊万·弗兰科、莱霞·乌克兰英卡、科秋宾斯基、斯捷法尼克）在反映深层次的民族生活的同时，将民族的与全人类的方面有机地结合在一起。他们中的很多人不仅用乌克兰语，也用俄语、波兰语、德语、捷克语及其他语言进行创作（伊万·弗兰科、格拉博夫斯基、莱霞·乌克兰英卡、科秋宾斯基、科贝梁斯卡娅、克雷姆斯基），在各种国外出版物上发表作品。

在致德国作家和出版家爱德华·恩格尔的信中，伊万·弗兰科写道，他和他的同志们生活的目的就在于使乌克兰知识分子阶层与高度发达的西欧各民族之间建立良好的精神联系。他还在《当代文学中的国际主义和民族主义》一文中指出，"每一个当代优秀的作家，无论他是斯拉夫人、德国人、法国人还是斯堪的那维亚人，都像是一棵树，它将自己的根尽可能深、尽可能牢地植入祖国和民族的土壤中，尽量更多地吸收和消化这个土壤中给予它力量的汁液，同时树干和树冠又在思想兴趣、科学、社会、美学以及道德追求的国际的空气中舒展开来。"

这也曾是十九世纪末二十世纪初的乌克兰作家多年为之奋斗的民族文学发展的纲领。这一纲领中还包括作家们就浪漫主义与现实主义的发展，与颓废思想的斗争，文学中分析和叙事因素的发展等问题而作的理论和批评上的发言（莱霞·乌克兰英卡、伊万·弗兰科的一些文章）。

世纪之交老一辈的现实主义作家（例如伊万·涅楚依-列维茨基，巴纳斯·米尔内，弗兰科，格拉博夫斯基，伊万·卡尔边科-卡雷，马克·克罗比夫尼茨基，斯塔里茨基）继续发表自己独具一格的作品。他们发扬批判现实主义的传统，将自己作品的重点放在社会问题、民主英雄性格的刻画问题、人民大众中复杂的情绪等问题上。他们不放弃农民主题，同时将主要注意力集中到所描绘性格的社会和心理刻画上。为争取社会公正和民族权利而斗争，捍卫艺术的现实主义、人民性和社会积极性也是他们的首要任务。二十世纪初，这些作家革新自己的诗学手法，他们中的一些人还对新诗学流派的建立起到促进作用（例如伊万·弗兰科的《维尔赫里姆·杰里》、《松鸦的翅膀》、诗集《永远是新手》、《摩西》，斯塔里茨基的《最后一夜》、《生活的十字架》等）。

伊万·弗兰科这一时期发表的批评文章具有重要意义。在《关于批评的话》、《诗歌创作揭秘》、《十九世纪的最后十年》、《"青年缪斯"宣言》、《文学理论和文学发展》、《原则和无原则性》、《乌克兰文学中的"老"与"新"》等一系列著名文章中，弗兰科全面探讨了艺术理论和艺术史的重要问题，分析了各个不同流派的青年作家的创作情况。他自始至终将乌克兰文学放在世界文学的语境中来观察。格拉博夫斯基、莱霞·乌克兰英卡、科秋宾斯

基以及一大批具有民主倾向的作家和批评家(如奥西普·马卡维、伊万·特鲁什、弗拉基米尔·格纳丘克等)也为文学的进一步发展作出了自己的努力。

《文学科学学报》、《乌克兰农舍》等批评杂志在革新乌克兰文学的词语,吸取那一时期欧洲各流派在艺术上的教训方面也起到了重要的作用。

伊万·弗兰科强调指出,十九世纪末二十世纪初进入乌克兰文学的年轻一代作家(莱霞·乌克兰英卡、科秋宾斯基、斯捷法尼克、切列姆申纳、莱斯·马尔托维奇、科贝梁斯卡娅、瓦西里琴科、杰斯连科等)提出了新的口号,对文学及其任务有了新的理解。他们认为,文学的任务主要不是对主人公周围的外部环境进行广泛的描写,而在于精妙地揭示他作为一个思考着的个体的心理活动,在于激发读者心灵深处相应的情绪。科秋宾斯基和切尔尼亚夫斯基在 1903 年就出版《生活之流》丛刊的构想事宜致乌克兰作家的那封著名的公开信中提出,乌克兰文学走出其创作所局限的清一色的农村题材、日常生活题材和乌克兰生活的民族特色等狭小的范围势在必行。他们还提出,要对所有人的生活,而不是某一社会阶层的生活的各个不同的方面进行"更广泛的观察"和"忠实的描绘";强调必需创作哲学、社会、心理、历史及其他题材的作品。

无产阶级运动和社会主义思想对弗兰科、格拉博夫斯基、巴夫雷科、莱霞·乌克兰英卡、科秋宾斯基等人的世界观产生了影响,并且决定了他们创作中尖锐的社会批评方向。他们的创作中充满崇高的人道主义激情。而主要的是,文学与现实的关系发生了变化,确立了个性和谐的思想,积极活跃、有能力革新世界的思想;出现了一些新的形象,有战斗英雄、革命者等。个人与群众之间形成了一种新的关系,经常是着重描写"群众自身的运动",但同时也没有忽略个性自我发展的因素。如果说十九世纪乌克兰现实主义作家主要是展示环境影响下个性的形成、个人对环境的依赖以及与格格不入的社会环境之间力量悬殊的斗争,那么二十世纪初进步的乌克兰文学则已经在描绘个人为改变环境、建立个体之间权利平等的社会而进行的斗争(例如伊万·弗兰科的《摩西》,科秋宾斯基的《海市蜃楼》,莱霞·乌克兰英卡的《秋天的童话》)。

二十世纪初乌克兰文学最主要的、具有决定性意义的特点之一,便是一种新的个性观念和现实观念的形成。

当然,在不同作家的创作中各种新的倾向的表现也各不相同。社会主义倾向从广义上来说重在通过文学表现出对人与人之间和谐美好关系的幻想(在此,一切的复杂性都被同一化了),这在伊万·弗兰科、格拉博夫斯基、莱霞·乌克兰英卡、科秋宾斯基、文尼琴科的创作中得到特别深刻的表

现。这个作家团体同高尔基以及其他同一流派的上述作家比较接近。社会主义思想的影响也经常通过间接的方式反映在瓦西里琴科、杰斯连科、斯捷法尼克的创作中。一批工人作家,"来自于人民的作家"的出现是二十世纪初乌克兰文学生活中的新现象。这些作家有安东·沙勃连科、T.罗曼琴科、勃边科(安德烈·比比克)、顿涅茨基·巴尔德(谢缅措夫)等。随着社会主义思想的不断渗入,这些工人诗歌与俄国和西方的无产阶级文学日益接近。

乌克兰社会心理小说(这是世界文学中优秀和独特的现象)的迅猛发展是这一时期引人注目的现象。 · 126

米哈伊尔·米哈伊洛维奇·科秋宾斯基(1864—1913)是这一流派最重要的创始人之一。

他的作品是从压迫、迷信和黑暗的沉重氛围中唤起个性社会和精神的自觉,并试图将个性从专横的风俗和对幸福的平庸理解中解放出来的思想的鲜明图解。还是在九十年代,作家便逐渐脱离传统的描绘日常生活富于地方性特点的写作手法,将注意力集中在挖掘人物在危机情景中的心理活动上。他不描写琐碎的日常细节,而是去描绘人的心灵瞬间的活动情况及其内在深刻的反映。他的作品中没有展开的情节,中心是主人公的心灵状态、他们复杂多变的情绪和感受。

1900年初,科秋宾斯基作为一位有自己独特创作观的才华横溢的艺术家,在文坛的地位已经确立。他希望揭示个体丰富的内心、改造自我的能力以及个体与道德、审美间牢不可破的联系。生动的形象、优美的风格、凝练的叙述和借用相邻艺术门类的各种手法,是科秋宾斯基创作风格最主要的特点。他的作品戏剧性强,情节紧张,对比鲜明,常有出人意料的联想。作品中占主要地位的是出场人物进行的直接、抒情性的自我表现和以主人公们的认识、感情来反映客观世界。正如波兰批评家格日马拉-谢德列茨基所指出的,科秋宾斯基像契诃夫一样,具有从最平常的生活中挖掘诗意的天赋。俄国、捷克以及德国的批评界对科秋宾斯基的创作给予了高度的评价,将他列入当时优秀的艺术家的行列。科秋宾斯基的作品被翻译成多种文字,在德国、波兰、捷克斯洛伐克、瑞典以及其他一些国家出版。作品在俄罗斯大受欢迎,登载在《生活》、《同代人》等杂志上。1910年,"知识"出版社出版了两卷科秋宾斯基短篇小说集(第三卷于1914年面世)。

科秋宾斯基经常写作的体裁是社会心理短篇小说,这使得他的创作和契诃夫、柯罗连科、年轻时代的高尔基更为接近。作家自己曾经说过,他的文学品味深受欧洲和俄罗斯文学的影响。批评家们指出,在这位乌克兰作家的短篇小说《洋娃娃》、《在罪恶的世界上》等作品中有着"契诃夫的气

息”。在主题和题材方面科秋宾斯基与热罗姆斯基、瓦迪斯瓦夫·雷蒙特和瓦迪斯瓦夫·奥尔坎的作品也有很多共同之处。科秋宾斯基的短篇小说(他自己经常称之为“一些小形象”、小习作)在捷克也备受欢迎。

科秋宾斯基的作品反映了乌克兰、摩尔多瓦、鞑靼、犹太、意大利等各族人民的生活,主要表现个人因素在道义上、精神上和政治上唤醒民众的过程中的作用。个人精神世界的形成主要取决于其性格的心理动因(《在路上》、《在魔鬼的桎梏中》、《在石头上》、《在清真寺的高塔下》,《他在走!》)。波兰批评界称这些作品为“心灵的社会悲剧”。

中篇小说《海市蜃楼》就题材和表现方法来说都是一部创新之作,是农民革命斗争的一部独特的史诗,也是二十世纪初乌克兰小说创作中的杰出现象。在这篇既有历史的真实性又有鲜明的艺术特色的小说中,科秋宾斯基描绘了乌克兰农民大众“争取土地和自由”的革命斗争以及他们在第一次俄国革命前和革命中的幻想和情绪。从类型上说,这篇小说与高尔基的《母亲》和《夏天》十分接近。它独具特色地发展了乌克兰文学中土地这一主题,试图以一种新的方式来思考乡村生活中革命的自觉性、自发的暴动、本能的天性、专制的因素以及新的人道主义理想之间的相互关系问题。

1905—1907年革命对于形成科秋宾斯基的世界观和创作倾向具有重要意义(短篇小说《笑》、《他在走!》、《无名氏》、《在路上》、《讨人喜欢的人》)。在塑造革命者的形象时,科秋宾斯基绝不是简单地对他们进行直接的正面阐释,他在令人窒息的平凡单调的日常生活背景下揭示这些主人公精神觉醒的过程,同时将他们“常人化”,展示出一种新的个性的巨大道德潜力,并赋予他所描绘的一切以重要的意义。

127· 泛神论的主题,描绘集个人品质和种族品质于一身的人的日常生活在科秋宾斯基创作中具有特别的意义(《被遗忘的先辈的影子》)。

1909年,在意大利的卡普里岛科秋宾斯基与高尔基以及卢纳察尔斯基相识并一见如故。他的很多短篇小说(如《马无罪》、《命名日礼物》、《笑》、《他在走!》、《讨人喜欢的人》)、意大利系列短篇等)都与高尔基的一些作品遥相呼应。

瓦西里·斯捷法尼克(1871—1936)“简洁、有力、可怕地”(高尔基语)书写着关于庄稼汉痛苦的短篇小说,伊万·弗兰科认为斯捷法尼克是语言艺术家,乌克兰文学可以因他在全世界引以为豪,“也许,他是继舍甫琴科之后出现的一个最大的艺术家”。

斯捷法尼克是以创作从乡村出来的人在道德和社会方面彷徨的心理小说和悲剧小说进入文坛的。小说集《蓝色的小书》(1899)、《石质十字架》(1900)、《道路》(1901)、《我的话》(1905)为他带来了具有欧洲水准的短篇

小说家的声望。早在1899年，这些短篇小说的译文便已出现在克拉基夫和华沙的一些报刊上。从那时起，他的作品便经常在国外发表。在德国，作家的创作得到最全面的反映。

斯捷法尼克关注社会的对立冲突，他写农民流亡海外，是作为民族悲剧（《石质十字架》）和成为无产者的农民阶层新型生活、新意识的形成来书写的。他以某一展现人的性格及内在本质的尖锐的戏剧化的事件为例，全力揭示复杂的心灵悲剧（《新闻》、《卡特鲁霞》、《一个孤零零的女人》、《石质十字架》）。作家自己认为，他作品中那个被迫背井离乡的主人公安东的悲剧（《蓝色的小书》），是“世界上所有庄稼汉不值一提的悲剧”。卢那察尔斯基将斯捷法尼克的短篇小说与维尔哈伦、巴赞、海耶曼斯等大家描写农村解体的作品相提并论。

“形式绝对的主人”（伊万·弗兰科语）斯捷法尼克创造了一种篇幅短小但容量巨大的社会心理小说的体裁，它以非凡的简洁和丰富的潜台词艺术独树一帜。弗兰科将斯捷法尼克的短篇小说与最好的民歌相媲美。在很多方面，斯捷法尼克的小说与奥尔坎、埃林·彼林等作家的一些作品相近，在这些作家的创作中，都有类似的短篇小说由描写说教式向紧张集中的心理悲剧式叙述的演变。也许，斯捷法尼克与波兰文学中的“波特加梁派”（瓦迪斯瓦夫·奥尔坎，加里茨，斯托普克，叶德里奇）最为接近，这个派别以擅写农民题材和现实主义美学著称。这些波兰作家翻译乌克兰艺术家的作品，并写文章对他们进行评述。

与斯捷法尼克同时步入乌克兰文坛的，还有马尔可·切列姆申纳（伊万·谢曼纽克，1874—1927年）。他的短篇小说描写农民的生活以及新的资本主义关系给古楚尔农村带来的变化（《十字架下的圣尼古拉》、《既然母亲生下了》、《白翳》、《小花》、《抓住了贼》等），这些小说收入《痕迹》集中。以一个“农民律师”（切列姆申纳本人就曾作过律师）的口吻讲述的一些短篇小说感情充沛、韵律富有特色，仿照民间哭诉、哀歌及地方民歌的风格写成。与斯捷法尼克的风格不同，切列姆申纳的作品中悲剧色彩常被悲剧性与讽刺的笑意或抒情插叙独具特色的组合削弱。马尔可·切列姆申纳总是设法在读者心中唤起一种特殊的心理情绪。

奥尔加·科贝梁斯卡娅也创作了很多描写布科维纳农民生活的重要作品：中篇小说《大地》，短篇小说《在圣伊万那里》、《乡村宴会》、《在田野上》、《没教养的女人》等。在她的创作中，以民歌为蓝本写成的抒情式中篇小说《星期天早晨去挖草……》毫不逊色于莱霞·乌克兰英卡的《森林之歌》和科秋宾斯基的《被遗忘的先辈的影子》等优秀作品。

科贝梁斯卡娅谙熟西欧的经典文学。她早期的作品是用德语写成的。

莱霞·乌克兰英卡在《布科维纳的小俄罗斯作家》一文中指出，“她是德国文化培养出来的”，并且认为，科贝梁斯卡娅的创作风格中反映出来的德国影响对她本人的发展是有益的，使她得以摆脱布科维纳小城庸俗的官僚群中形成的思想上的停滞和道德上的消极无为。这种“德国影响引导她走进人群，为她开启了思想的世界，使她了解了世界文学并学会热爱和理解艺术”。女作家的一些作品与梅特林克和易卜生的作品很接近。

128 · 学习西欧文学经验使科贝梁斯卡娅掌握了心理描写的艺术。作家描写知识分子生活的一些中篇和短篇小说（例如《人》、《忧郁的华尔兹》、《公主》、《穿过小桥》、《寻找情景》等）以揭示主人公的内心世界，展示思维和感情复杂的活动而见长。

在乌克兰文学中，农村妇女的形象成为一种传统的形象，科贝梁斯卡娅因此塑造另一种类型的女性形象——“受过第一流的教育”，“性格勇敢坚毅”，“有着美好的心灵”。在中篇小说《公主》中，她首先尝试着这样去写。莱霞·乌克兰英卡认为，这篇小说塑造了一个知识女性的典型，她争取个性独立，反抗沉湎于毫无希望的庸俗行为之中的奥地利资产阶级那毫无个性、令人不堪忍受的环境。在短篇小说《一个没有教养的女人》、《大自然》、《忧郁的华尔兹》中，她继续探讨同样的问题。

同时代人高度评价科贝梁斯卡娅的作品，特别是她的中篇小说《大地》和短篇小说《战役》。这两部作品首次在乌克兰文学中提出了保护大自然，使其免遭野蛮的毁灭的问题。女作家的名字在乌克兰境外也逐渐为人知晓，她的作品被译成德文、捷克文和俄文。

农民出身的作家阿尔希普·杰斯连科（1882—1911）积极参加了各种革命事件；他曾为农民朗读当局禁止的文学作品，1905年曾被捕并遭流放。在杰斯连科描写主人公追寻美好的、名副其实的人的生活的作品中，反映了他本人艰难、贫困、颠沛流离的生活，作品中充满痛苦和忧伤（《女庄主》、《护照的背后》、《中学生》）。作家谴责专制制度和教会的虚伪（《快乐》、《对亲人的爱》、《在苦行修士那里》），塑造了农民革命家、农民知识分子的形象（《你往坑里赶》、《令人窒息的生活》、《亲兄弟》、《没有母亲！》）。

在斯蒂芬·瓦西里琴科（巴纳先科，1879—1932年）以轻柔抒情和幽默的笔调写的短篇小说中，在小说集《草稿》（1911）和《短篇小说集》（1915）中，作家描绘了农民贫困的生活以及他们自觉意识的苏醒（《农夫的道理》、《秋天素描》），描写了民间才子们的忧伤情怀（《在村庄里》、《在主人家》、《才华》），反映了乡村教师和学校令人涕下的贫困处境（《罪恶》、《从最开始》、《公公》、《异教徒》）。他描写第一次俄国革命中事件的一系列作品“秋天的小说”尤为优秀（《海鸥》、《秋天素描》、《紫罗兰》、《在红莓桥上》、《森林

故事》)。

斯捷法尼克、马尔可·切列姆申纳、马尔托维奇、瓦西里琴科和杰斯连科的创作基本是反映农村主题的。但是,这些作家已经是从一个新的角度来描绘农民的生活。他们描写革命前后乌克兰农村的状况,饱受欺凌、怯懦的农民个人尊严感的增长,他们反抗不公平的暴动,对精神生活和政治生活的向往。

阿伽桑格罗斯·叶菲莫维奇·克雷姆斯基(1871—1942)的作品以深刻的心理主义独树一帜。他是乌克兰苏维埃具有世界声望的东方学学者,作家,乌克兰科学院院士(1918年起)。他笔下的作品有诗歌(诗集《棕榈枝》)、短篇小说(小说集《乌克兰生活中篇和手稿》、《贝依鲁特短篇小说》)以及中篇小说《安德烈·拉果夫斯基》等。这些作品以其国际化的主题、情节和形象丰富了乌克兰文学。在作家室内乐般清雅别致的抒情诗和小说作品中,可以找到对内心不和谐、意识分裂之人的情绪的反映。

二十世纪初,弗拉基米尔·文尼琴科(1880—1951)的作品获得了较高的知名度。他集作家、画家与政治活动家的身份于一身。文尼琴科写短篇、中篇、长篇小说,正剧、喜剧以及反映现实重大事件的政论文章。尽管他的作品在当时经常是一版再版,并被译成多国文字,在苏联文艺学中,自三十年代起就几乎不曾提起他的名字。

文尼琴科生于雇农牧民家庭。他中学没有毕业就被迫去放牧。这些年的生活为他的创作提供了丰富的材料(《轿车旁》、《民间活动家》、《法庭》、《对比》)。1901年,他考取了基辅大学法律系。他积极参加革命运动,是乌克兰小资产阶级革命党党员,因此被从学校开除并遭到逮捕,被送去参军(参看《斗争》、《黑暗势力》、《烟》、《诚实》、《阳光》)。文尼琴科曾多次秘密越境。革命期间,他的创作活动也更加积极(《穷鬼》、《美之仆》、《谁是敌人?》、《在码头》、《士兵们!》等)。1917—1918年间,文尼琴科曾是乌克兰中央政府和内阁中一位颇具影响力的领袖人物。1920年,他流亡国外,同年返回苏维埃乌克兰又重新流亡。他的政治立场经常急剧转变。二十年代中期起,他定居法国,后来在纳粹包围时期,他因拒绝与希特勒党徒合作而被关进集中营。

莱霞·乌克兰英卡和弗兰科高度评价了文尼琴科的早期创作(第一本短篇小说集《美与力》)。"这是初露才华的作家中最卓越的一个",弗兰科这样写道。文尼琴科的短篇小说主题宽泛而且具有现实意义,书写形式新颖。他的作品反映了社会分化、农村无产阶级化的过程,描写了短工、长工的生活和农村的贫困及大学生、外省演员、被囚禁的革命者、士兵等各阶层的生活。文尼琴科创作中最具穿透力的主旋律是对专制制度的批判,对践

踏人的尊严的抗议和对强权的反抗。特别应该提到的是，他还创作了一些心理描写细腻的关于孩子的短篇小说(《发生在科斯加身上的喜剧》、《淘气鬼费季卡》)。晚些时候，在流亡时期，文尼琴科还以民歌及遥远的童年生活为主题写了一些诗体短篇小说，并创作了一些社会乌托邦长篇小说(其中包括《太阳车》)、中篇小说、戏剧、剧本等。文尼琴科的一系列作品被翻成几种主要的欧洲语言，还有很多作品没有出版。

二十世纪初，乌克兰诗歌也获得了进一步的发展。莱霞·乌克兰英卡(拉丽莎·彼得罗芙娜·科萨奇-科维特卡，1871—1913 年)是其中最杰出的代表。她与地下的社会民主派联系密切，其中也包括基辅的"工人阶级争取解放斗争同盟"。



莱霞·乌克兰英卡 照片 1900 年代

莱霞·乌克兰英卡的作品中始终充斥着对压迫、奴役人精神和意志的一切现象进行无情揭露的激情。

在莱霞·乌克兰英卡的诗作中(诗集《乘着歌声的翅膀》，1893 年；《沉思和幻想》，1899 年；《回声》，1902 年)，公民抒情诗占主要地位。这些诗发出投身革命活动的乐观而勇敢的号召，充满哲理的思考。女诗人塑造的抒情主人公的形象是一个拥有不屈的精神力量的人。在她的一系列作品中都回响着国际劳动者大团结的主旋律(《烟》)。莱霞·乌克兰英卡还思考着艺术家在社会斗争中所起的作用的问题(《词语，你为什么不是战斗的钢?》、《围困时期的诗人》)。在她的长诗《很早以前的童话》和《罗伯特·布留斯，苏格兰国王》中，还提出与个人在历史中的作用及对侵略战争的谴责有关的一些尖锐的问题。在探讨这一类的主题时，女诗人坚信理想的正确，在她的作品中，经常是历史的事实与神话的因素并行，援引斯巴达克斯、圣女贞德、《圣经》中的先知以及普罗米修斯的形象，后者那非凡的精神在她许

多优秀的主人公身上都体现出来。莱霞·乌克兰英卡的诗歌为乌克兰文学带来了新的思想、主题、形象和体裁。

莱霞·乌克兰英卡既是著名的诗人,又是著名的剧作家、小说家、文学评论家、政论作家、翻译家和民俗学家。从1900年至1901年,她与《彼得堡生活》杂志积极合作,在那里发表了一些关于当代欧洲文学发展进程问题的文章:《最新意大利文学中的两个流派(阿达·尼格利和邓南遮)》、《新前景和旧影子》、《关于最新波兰文学的札记》;她还为这家杂志写了《米哈艾里·克拉默,格哈特·豪普特曼的最后一部话剧》一文。1901年,莱霞·乌克兰英卡准备出版一系列马克思的著作和社会主义文学作品,其中包括马克思和恩格斯的《共产党宣言》。她还同一批俄国、保加利亚、捷克的作家保持通信联系,把他们的作品译成乌克兰语。

·130

莱霞·乌克兰英卡一直在不懈地追求新的艺术表现手法和诗歌形式。她的创新尤为鲜明地体现在其长篇诗剧《卡桑德拉》、《秋天的童话》、《在地下避难所里》、《在密林里》、《森林之歌》、《铁石心肠的主人》、《酒神节》等作品中。这些作品是在莱霞·乌克兰英卡所喜用的社会剧和诗剧原则的基础上写成的,诗人在自己的文章中对这些原则进行了探讨。她认为,这是"试图理解和弄清所有广度和深度上的社会对立之原因的剧作"。在此,"社会集体"被放在社会斗争最尖锐的时刻来描绘。而且,群众不再像他们在十九世纪作家的作品中那样只是一个背景,而是由很多优秀的个人来代表。"这样,作为一种自发力量的乌合之众便消失了,取而代之的是社会,即独立的个体的联盟,从此便出现了具有全新涵义的社会剧"。莱霞·乌克兰英卡在这里看到了新浪漫主义特点的表现。对于提出问题的、富于哲理性的心理剧,莱霞·乌克兰英卡的思想是,它应当既有象征意义又有深刻的现实性,是各种看法、思想和信念的典型碰撞,且经常是悲剧性的结局。尖锐的充满斗争的对话推动着剧情的发展。莱霞·乌克兰英卡的长篇诗剧和抒情诗剧不仅具有民族意义,而且具有世界意义。这些作品的主题和情节取材于本国的和世界各国的历史和文化,包括《圣经》、古希腊、古基督教、中世纪文化等(《在密林里》、《秋天的童话》、《卡桑德拉》、《在血的田野》、《在地下避难所里》、《得胜的女人》、《铁石心肠的主人》等)。

莱霞·乌克兰英卡的创作与玛丽娅·科诺普尼茨卡、斯坦尼斯拉夫·维斯皮扬斯基、豪普特曼、易卜生等一些艺术家有很多共同的地方。像他们一样,莱霞·乌克兰英卡反对奴隶般的恭顺和对个性的贬低(《得胜的女人》、《在地下避难所里》),反对实用主义(《卡桑德拉》),宣扬人要用行动去捍卫崇高的社会理想和民族自由(《在废墟上》、《巴比伦的俘虏》、《在劳作之家,在奴隶之国》)。艺术家在社会中的位置是她戏剧创作中一个重要的

主题(《在密林里》)。在诗剧《秋天的童话》中,莱霞·乌克兰英卡用充满寓意的形象展示出不同类型的革命活动的主人公的更替,即个人的形象和集体的形象。在话剧《铁石心肠的主人》中,唐璜,这一教条社会观下的牺牲品,在哲理、道德的层面都得到别具特色的剖析。

莱霞·乌克兰英卡一贯强调,消极的危害是致命的。惰性和反动性就包含在她所创造的那些贯穿她全部作品的"黑夜的"、"石头的"形象上。莱霞·乌克兰英卡特别尖锐地谴责奴隶般的恭顺习性和消极无为的思想(《得胜的女人》、《在地下避难所里》、《鲁芬和普里斯采拉》、《约翰娜,胡斯和妻子》)。

莱霞·乌克兰英卡的幻景诗剧《森林之歌》是一部真正的杰作,其中提出了人的精神价值问题。该剧的主要矛盾是为崇高的理想,为反对现代社会滋生的庸俗和自私,争取和谐的生活,为使人能够获得"与自己等值的生活"而进行的斗争。在《森林之歌》中,幻想与现实交织在一起,自然世界与人的世界不分彼此,民俗的形象与文学形象融为一体。就作品的主旋律、核心的象征形象以及抒情象征风景而言,《森林之歌》与莱尼斯的话剧很接近(《吹拂吧,微风!》),而从类型上来说,它也接近梅特林克(《蓝鸟》)、豪普特曼(《沉没的钟》)、罗斯唐等人的新浪漫主义话剧。

帕维尔·格拉博夫斯基(1864—1902)是乌克兰诗人、革命者,死于流放地西伯利亚。他作品的主要内容是鼓舞人民参加斗争事业和用预言谴责强权。他认为,诗歌是保护被压迫者和被侮辱者的"响亮的声音"(见《关于诗歌创作的一点体会》),并用自己全部的作品来与强权和专制的世界进行斗争。在诗集《雪花莲》(1894)、《自北方》(1896)、《科勃札琴》(1898)中,格拉博夫斯基诗歌的主要主题是:革命斗争、功勋(《致同志们》、《我们曾多次踏上路途》、《前进》、《给朋友们》等)以及劳动人民艰难的生活(《给一个工人》、《女裁缝》、《孤儿》)。在流放地维柳伊斯克(1872—1888年,车尔尼雪夫斯基也曾被流放到此),格拉博夫斯基满怀崇敬地写道,"(车尔尼雪夫斯基)他是一个令人惊叹的人,是值得效仿的典范"。他以一篇文章《尼古拉·加夫里洛维奇·车尔尼雪夫斯基》献给这个令自己尊敬的人。

131·

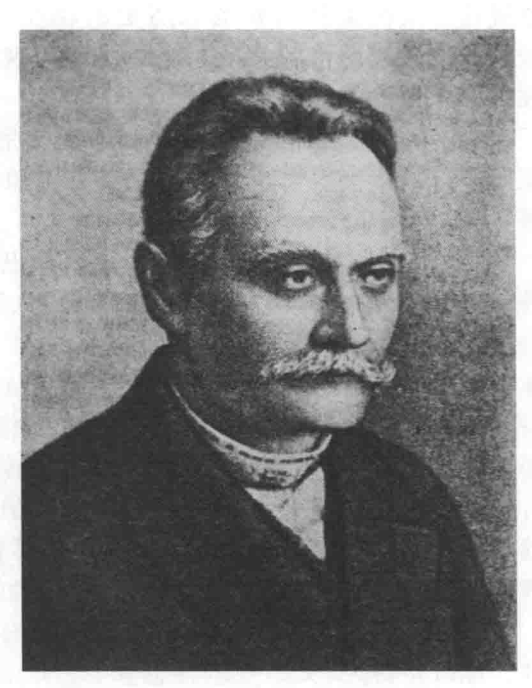
格拉博夫斯基十分重视翻译工作,并以俄罗斯及其他外国作家的作品丰富了乌克兰文学。格拉博夫斯基用乌克兰语和俄语创作的诗中,国际劳动人民联合的主题及形象体系和风格都与地下出版物诗歌十分接近。

二十世纪初,乌克兰杰出的作家伊万·弗兰科(1856—1916)仍在继续自己的创作活动。他不仅是作为诗人、小说家和剧作家,同时也作为著名的社会活动家、文学批评家、翻译、编辑和宣传民主杂志的出版者而被载入世界文化的史册。在这一时期,出版了弗兰科的很多诗集,例如,《枯萎的

树叶》(1896)、《我的伊兹玛拉格特》(1898)、《长诗选》(1899)、《忧伤的日子》(1900)、《永远的新手》(1906)、《久远的和新近的》(1911),为孩子们写的一些长诗(《尼基塔森林》、《阿布-卡西玛的拖鞋》、《铁匠巴西姆》、《唐·吉诃德的冒险》),还有很多译作和长诗《摩西》(1905)。就作品思想主题的丰富性,对社会哲理概括的深刻、革命的热情以及传达人极其复杂的感受和最细致入微的心理活动等方面来说,弗兰科的诗歌创作堪称是伟大的。

伊万·弗兰科的抒情诗中充满了对革命将会革新世界的预感和对未来的信心。他的长诗《该隐之死》、《可怜的金里赫》、《沙皇和苦行僧》、《葬礼》、《伊万·维申斯基》、《萨特尼和塔布布》、《摩西》等是对世界叙事诗歌的杰出贡献。在这些诗中,提出了一些对全人类都有意义的伦理和哲学问题,描绘了善与恶的斗争,个人与社会、人民和领袖的互相关系。在一系列来源于1905—1907年革命的作品中(如短篇小说《蓟草》、长诗《摩西》、诗集《永远的新手》),弗兰科写了"改革"社会生活和革新个人精神世界的必要性。

弗兰科谴责消极的处世观,号召以积极的行动投身到生活中去,参加为改变生活而进行的斗争。长诗《摩西》就是一曲讲述几个世纪来人民生活的伟大的交响曲。摩西的形象在此得到了全新的阐释,他成了一个不为自己的人民所承认的先知。弗兰科本人曾这样写道:"这首以这样的形式出现的长诗不是《圣经》的,而是我自己的,虽然它取材于《圣经》故事。"



伊万·弗兰科　照片　1900年代

弗兰科歌颂坚强、英勇的人们,他确信,虽然这些人总是牺牲在前,但他们的热血"将使人类的血液高尚"(《走上不公正法庭的伟丈夫》)。他号召人们起来反对"停滞、昏睡和僵化"(《忧郁在光裸的山上徘徊……》)。在长诗《该隐之死》和《伊万·维申斯基》中,作家则突出强调了人道主义战胜一切

的力量,个人的价值要依照他为社会谋福利所做的工作来评定。

伊万·弗兰科这位乌克兰艺术家发展了抒情—叙事体裁最好的传统,他的长诗的特点是:提出道德哲学问题,强调作者的主观抒情成分,有时具有讽刺的意味。弗兰科对很多世界性的形象和主题进行了再思考,赋予那些众所周知的情节和主题以自己的阐释,用他本人的话说,是在绣花,是"在别人的布上绣自己的花纹"。

在乌克兰现实主义文学的发展进程中,还可以看到同样十分著名的具有民粹派倾向的作家们的形迹。他们是亚历山大·科尼斯基,弗拉基米尔·列昂托维奇,莫德塞特·列维茨基,德米特里·马尔科维奇,德米特里·埃瓦尔尼茨基及很多聚集在《基辅古风》杂志和出版社(1882—1906)、《人民之声报》(1906—1914年,基辅)、《故乡》杂志(1906—1914年,波尔塔瓦-基辅)的其他作家。他们有组织地联合起来结成所谓的村社——这是十九世纪六十至九十年代的文化教育组织,二十世纪初被启蒙派取而代之。他们为争取合法的教育活动和对个人进行道德再培养而斗争,且十分重视描绘人民生活日常的和历史的存在形式,在人与人之间建立一种直接、真诚、充满感情的关系。这些作家的现实主义经常是采取一种家庭式和日常生活式的叙述形式。

132·

这一时期,一批将现实主义和非现实主义倾向复杂地结合在一起的作家所进行的积极探索颇为引人注目。例如:米哈伊尔·切尔尼亚夫斯基,霍特凯维奇,亚茨科夫,奥莱西。

亚历山大·奥莱西(亚历山大·坎迪巴,1878—1944年)是乌克兰最优秀的抒情诗人之一,是"颇有才华的创作人"(马克西姆·雷里斯基语)。他的诗作(诗集《快乐与忧伤相拥》,1907年;《诗作选》1—5,1909年、1911年、1914年)为乌克兰诗歌带来了新的情节,反映了国内高涨的革命热情和奋起斗争的民众情绪(如《三个瞬间》、《盼望的时刻:国家复兴》、《我们不会丢掉我们的武器》);继而,他诗作的情调转为失望和忧伤(如《在尸体的上方》、《紫菀》),呈现被侮辱的民族感情。他的很多诗都被谱成歌曲(如《夜莺在歌唱,在哭泣》),话剧小品(如《在第聂伯河的上方》、《心的悲剧》)和神话剧《通往童话的路》(1910)则是用象征的笔调写成的。

尼古拉·孔德拉季耶维奇·沃罗内依(1871—1942)是诗歌形式的大师。他既是诗人,又是戏剧评论家、导演、演员,还是《国际歌》、《马赛曲》、《华沙工人歌》以及一系列俄罗斯和西欧经典作品的译者。在诗集《抒情诗》(1912)、《幻想无边》(1913)中歌颂为美、为"天堂的音乐"献身,传达出孤独的主人公复杂的情感体验和对恢复人与自然、宇宙之间和谐联系的向往,表现出对生活既讽刺又唯美的世界观。沃罗内依与伊万·弗兰科、弗

拉基米尔·萨米连科、莱霞·乌克兰英卡一道,为丰富当时乌克兰的作诗技法作出了重要的贡献。

米哈伊尔·亚茨科夫(1873—1961)的创作充满矛盾。他的散文作品简洁、精致、优美,其中一些优秀之作真实地反映了社会问题。他早期的现实主义短篇小说(小说集《在撒旦的王国》)得到弗兰科和莱霞·乌克兰英卡的高度评价。亚茨科夫后期的创作(短篇小说集《灵魂在致意》、《戒指的故事》、《黑色的翅膀》、《神之死》、《遥远的路途》)均受到现代主义的影响。

鲍赫丹·列茨基(1872—1941)是乌克兰诗人、散文小说家、批评家、翻译、文学史家和教育家,是一位颇有名气的抒情诗、哀诗作者。他在自己的社会心理短篇小说中(小说集《来自乡村》,1898年;《源于生活》、《短篇小说集》,1901年;《小说新集》,1903年等)充满同情地描绘了人民的生活。在这些作品中可以感觉到他受到斯捷法尼克和陀思妥耶夫斯基的影响。他的历史小说《马泽帕》也很有名。

米哈伊尔·谢缅科(1892—1937)是乌克兰文学中未来主义的代表人物,曾在彼得堡精神神经病学院学习。他于1913年开始从事文学活动,1914年出版第一本诗集《探索未来主义》。谢缅科是很多文学团体的组织者和参加者,如"未来主义同志会"、"公社崇拜"和"新生代"等。

现代主义作为独立的艺术系统的形成是这一时期的一个特征。乌克兰文学中现代主义的代表是一些单独的作家小组,他们团结在一些报刊等出版物的周围。如"年轻的缪斯"(利沃夫,1906—1909年)聚集了瓦西里·巴乔夫斯基、奥斯塔普·鲁茨基、彼得·卡尔曼斯基等,"乌克兰乡村"杂志(基辅,1909—1914年)周围有米哈伊尔·沙波瓦尔(斯里勃梁斯基)、格雷戈里·楚普林卡等。在1907年发表的"年轻的缪斯"的宣言中,他们否定了"公认的现实主义"、功利主义,宣扬追求"新的神秘主义的天空"的"纯艺术",肯定了乌克兰文学中象征主义流派的存在。他们十分重视潜意识,将其作为创作的基础。"乌克兰乡村"的"村民们"宣传个人道德,是个人主义、室内艺术和创造新的"生活价值"的热烈捍卫者。在现代派作家中颇有才华的一些人取得了不菲的艺术成就(如卡尔曼斯基,列茨基,巴乔夫斯基)。

十九世纪末二十世纪初,乌克兰戏剧创作也获得了积极的发展。柳博芙·亚诺夫斯卡娅指出,"局限于乡村生活狭小范围内的描写地域性日常生活的戏剧让位于社会哲学剧、心理剧"。卡尔边科-卡雷、斯塔里茨基、克罗比夫尼茨基的作品中,心理分析更加深刻,出现了一种新的社会剧,称之为"人民大众的戏剧,各个社会阶层之间互相斗争的戏剧"(如莱霞·乌克兰英卡,亚诺夫斯卡娅,格林琴科的戏剧作品)。一批新的剧作家也成长起

·133

来(如文尼琴科,赫纳特·霍特凯维奇,奥莱西,萨米连科,瓦西里琴科,斯皮里宗·切尔卡先科等)。他们的哲理剧更乐于采用神话、《圣经》的题材和形象,并建立在诗学和哲学思想互相碰撞、将具体的历史问题和普遍的人类问题拉近的基础上。这一类戏剧的很多主要情节因素都与契诃夫、易卜生、梅特林克等大师的剧作相近。

综上所述,十九世纪末二十世纪初的乌克兰文学证明,乌克兰文学话语的艺术获得了进一步的发展,出现了一批新的才华横溢的作家,艺术思维的结构也得以更新。这一时期的乌克兰文学极力表现新的风格形式中不断发展变化的社会文化倾向,是较为发达的民族文学。

第三章 白俄罗斯文学

十九世纪末二十世纪初,在一系列客观因素的影响下,白俄罗斯人民的民族觉醒进一步深化,尽管发展本民族语言文化和文学的条件依旧处于不利的状况。

1905—1907 年的革命在很大程度上改变了社会形势,民族出版业获得了一定的自由,用白俄罗斯语发表作品开始合法化。

所有这一切不能不对文学产生影响。白俄罗斯的文学生活不断活跃,出现了一些出版团体,相继出版了一些杂志、报纸、日历以及文学集子。《我们的田地》(1906—1915)在当时的文化和文学生活中起到了特殊的作用。高尔基在《关于自学作家》的文章中曾经写道:“我提醒怀疑论者注意在俄罗斯最受压制的年轻的白俄罗斯文学,注意一下集聚在《我们的田地》报周围的人的创作……读者应当看一看《我们的田地》报,它讲述着许多有趣的东西。”正是在我们所研究的这个时代,出现了一系列杰出的诗人和作家,他们谱写了白俄罗斯人民精神文化和文学历史的新篇章。其中有扬卡·库帕拉(原名伊万·多米尼科维奇·鲁采维奇,1882—1942 年)和雅库勃·柯拉斯(原名康斯坦丁·米哈伊洛维奇·密茨凯维奇,1882—1956 年)。在十月革命前时期出现了一类新型的作家,他们出身于劳动环境,是同劳动人民的生活和解放斗争密切相连的战士。

白俄罗斯文学之所以在 1905—1907 年革命期间及后来获得飞速发展,是由于它与社会的发展和民族解放思想融为一体。白俄罗斯民族解放运动的兴起相对较晚,是在社会主义思想大规模传播时期。

虽然十九世纪出现的白俄罗斯语作品相对较少,且文学过程经常中断,但是这些作品本质上具有深刻的人民性,而且表现手法非常现代化。

在较为有利的社会条件下,文学已具备了向前突破的可能性。1905—

1907年革命后，在文学中产生了一些新的现象。在参加革命事件的白俄罗斯女诗人焦特卡（原名阿洛伊扎·斯捷潘诺芙娜·帕什克维奇，1876—1916年）以及后来其他诗人的创作中，已公开出现了鲜明的政论性。在焦特卡的诗集《自由的洗礼》（1906）以及《白俄罗斯的小提琴》（1906）中，女诗人呼吁为自由而斗争，为劳动人民的未来而自我牺牲。女诗人的这两本诗集正是在为躲避沙皇的迫害而移居加里西亚时出版的。

诗人、政论家和革命家阿列希·加鲁恩（原名亚历山大·弗拉基米罗维奇·普鲁申斯基，1887—1920年）是这一时期白俄罗斯文学中的重要人物。他在明斯克出版了诗集《母亲的礼物》（1910），其中收入了他1907—1914年创作的诗歌，这些诗写于西伯利亚，诗人被流放到那里十年之久。

在扬卡·库帕拉的早期诗歌《男子汉》（1905）和雅库勃·柯拉斯的《亲爱的故乡》（1906）中体现出为人民幸福而斗争的思想。他们创作的主要动机是揭露社会不公和民族压迫、抒发对农民精神力量的坚定信念以及呼吁奋起斗争。反抗精神已经以各种各样的形式渗透到那一时期整个白俄罗斯文学之中。

·134

同时，二十世纪初白俄罗斯文学的主要问题仍然是反映各类人，首先是农民的精神面貌的问题。

在焦特卡、Ш.亚德维金（原名安东·伊万诺维奇·列维茨基，1868—1922年）、加鲁恩，特别是兹米特洛克·皮亚杜利亚（原名萨穆伊尔·叶费莫维奇·普拉夫尼克，1886—1941年，发表有诗集《画片》，1913年）等人的作品中，表现出了以批判的态度对待守旧习俗和渴望新生活的白俄罗斯农民的浪漫化形象。焦特卡的小说《血腥沟壑上的宣誓》（1906）是白俄罗斯作家转向思考全人类所面对困境的鲜明例证。

白俄罗斯文学的发展是不均衡的。因此，当二十世纪初产生了有利条件时，它不仅开始加速发展，而且似乎又回到以前的阶段，以一种新的方式，在更高的阶段上向过去学习。因此，巩固传统和前进的步伐总能统一在一个过程中。

随着扬卡·库帕拉早期作品的出现，一些民间叙事文学，甚至是多神教时期世界观所特有的艺术形式又回归到白俄罗斯民族诗歌中。传统民间文学的开头方式、同语反复、不同时间的重叠、将日常生活隐喻化——这都是扬卡·库帕拉诗歌的特点。类似的特点经常被定性为诗人创作方法上的“混合主义”。但从类型上来说，这已不是维谢洛夫斯基所认为的那个混合主义。扬卡·库帕拉的艺术意识中的混合主义没有原初的起源，即它并非是早期诗歌思维类型的直接继承者，那时艺术还没有成为一个独立的精神活动领域。扬卡·库帕拉创作中的混合主义成分，是在白俄罗斯文学已经

积累了相当的书面语文学传统的条件下出现的。

二十世纪初，在不久前还是落后民族的精神积极性大规模爆发的条件下，在文学的社会和美学利益转向未来时代的情况下，艺术思维中的混合主义有了出现的内在必然性。

与此同时，民族精神存在观念的形成也要求有历史的支撑，因此需将历史作为基础融进对现代性的新的理解之中。

无论如何，随着扬卡·库帕拉和雅库勃·柯拉斯的加入，白俄罗斯文学似乎重新呈现出其原初的面貌，仿佛又回到了行吟诗人、弹唱歌手、即兴创作者的遥远年代。在库帕拉的诗中，被突出强调的人民性通过一种直接即兴的创作形式表现出来。

库帕拉的诗仿佛自然"奔涌"而出，而不是经过深思熟虑才创造出来的。诗人似乎总能很容易找到恰当的表达形式。他的很多诗表面看来冗长拖沓，其中有很多重复的地方，使得这些诗与歌曲和民间创作的类型更为相近，也接近塔拉斯·舍甫琴科的风格，后者也很喜欢强调自己作品的"非书面性"。白俄罗斯诗人和乌克兰诗人的作品建立在与本民族的世界感受相近的精细的表达手段和形象体系基础之上，形成了简洁、自然、流畅的表述风格。

扬卡·库帕拉还创作了为数不少的政论性诗歌，他经常创作反映当时重大事件的诗歌，号召人民起来斗争(《忧郁的思绪》、《选自关于战役的歌》、《致诗人们》、《为某些年轻人而作》、《选自白俄罗斯壮士歌》、《警钟敲着忧心》等等)。他的诗作《是谁在那里走?》(1905—1907)得到高尔基的高度评价并被这位俄罗斯著名作家译成了俄语。在这首对整个白俄罗斯文学有着重大影响的诗作中，诗人描绘了一幅已经觉醒的人民运动的鲜明图画。高尔基曾经预言，这首诗可能成为"一个阶段白俄罗斯人的民族之歌"。库帕拉的剧作《被捣毁的巢》(1913)的结尾直接发出参加"为保卫祖国而举行的重大会议!!!"的号召。

扬卡·库帕拉和雅库勃·柯拉斯是伟大的民族诗人。当扬卡·库帕拉极力证明人民大众对果断变革生活的渴望时，经常会选用一些神话的题材，将很久以前人民对美好生活的追求予以诗意的概括。在扬卡·库帕拉的创作及在整个十月革命前的白俄罗斯文学中，一个十分普遍的形象便是坟丘，它成了过去时代人民强大的精神力量以及这种力量在当代复苏的象征。坟丘的寓意不仅仅是崇高的精神，也是人民、历史和现实的统一。这是过去与现在、天空与大地、诗意的生活与平庸的生活、幻想与现实的接合处。"亲爱的家乡"过去、现在和将来的面貌正是集中于此形象中。

135·

坟丘在扬卡·库帕拉的创作中，以及在白俄罗斯文学中，都具有圣地的

意义，它是虚设的人物进行特殊活动、获得精神净化的圣地。不考虑到这一点，就无法理解库帕拉的诗剧《坟丘上的梦》(1910)这样一部鸿篇巨著的思想内容。这是诗人最复杂的作品之一，其中神话的情节和联想得到了格外的强调。

“婚礼和葬礼”、“快乐与忧伤”是库帕拉的诗剧《坟丘上的梦》的主旋律。原始人将氏族或部落的领袖看作是一切生命活动的体现，随着领袖人物的老去，人们会觉得力量似乎也在离整个氏族而去。这时，他们只有一个出路——杀死领袖或者领袖应自杀。这样的事件既是哀伤的，也是欢快的，本身便包含着葬礼和欢庆：因为这个氏族与老朽告别后将迎接新生。在库帕拉的诗剧中，火灾与婚礼结合在一起，人们在这巨大灾难的灰烬上游戏和欢唱。而长诗的主人公萨姆被亲人们追捕的情节，则直接指出这部作品与古代神话相关。萨姆也曾试图结束自己的生命，这一点很像古代神话中的仪式。这样，在《坟丘上的梦》中，变革的思想和社会革新的思想便通过神话情节间接反映出来。

扬卡·库帕拉在广泛利用白俄罗斯神话和民间习俗的同时，也注意吸取斯拉夫文学的经验，其中包括斯拉夫文学中引用的古希腊、罗马的情节。在他的一些作品中可以明显看到来自安德烈耶夫和斯坦尼斯拉夫·维斯皮扬斯基的影响。

塑造农民和进行不懈精神探索的大众形象，是二十世纪初白俄罗斯文学最典型的特征。那些预言者和唤醒民众的人，一般说来，也是出身于农民。白俄罗斯文学的这一独特之处使它与其他斯拉夫文学区别开来。在其他斯拉夫文学中，精神探索一般是由知识分子或是一个抽象的人的形象来承担的。

但是，农民发展壮大、精神觉醒的能力在所有斯拉夫文学中都展现出来，特别是在俄罗斯文学中表现得更为深刻。作品的主人公经常是乡村音乐家和歌手，作家在他们身上挖掘出农民的精神潜力。这个传统在屠格涅夫的



扬卡·库帕拉 照片 1920年代

《猎人笔记》之后便已形成。然而，这种类型的主人公通常是生活在乡村的环境中。二十世纪初白俄罗斯文学，首先是扬卡·库帕拉、雅库勃·柯拉斯和马克西姆·科列茨基(1893—1939)的贡献就在于，它更合乎逻辑地展示出一个敏感、有天赋的人与平淡的日常生活之间的不协调；更为重要的是，它在真实的生活情景中，在现实主义的艺术形象身上揭示出主人公的精神成长过程(例如，扬卡·库帕拉的剧本《被捣毁的巢》和长诗《她与我》，1913 年；雅库勃·柯拉斯的长诗《新土地》和《音乐家西蒙》，这两部作品于 1911 年动笔，在苏维埃时期完成)。

雅库勃·柯拉斯在十月革命之前就写了很多关于农民艰苦生活的重要诗作，在这些作品中，他公开号召与现行政权作斗争(例如，诗集《忧伤的歌》，1910 年)。在他散文性的作品中(《短篇小说集》，1912 年；《亲爱的形象》，1914 年)也表现了农民悲苦的命运，诗意化地描绘了农民精神的觉醒和道德的坚毅。长诗《新土地》和《音乐家西蒙》揭示了人民精神解放的过程。诗人仿佛又回到过去，回到诗歌和整个精神因素刚刚开始萌芽的时代。长诗《新土地》中叙述的典型特点是暴露出诗化艺术的来源本身，而这来源，正如在神话中那样，与人的实际生活经验有着不可分割的联系。

136 ·

正如一切民族文学的历史所证明的那样，规模宏大的叙事作品总是在民族形成进程中出现具有全民族意义的任务时才产生。二十世纪初的白俄罗斯，对农民大众进行精神上的培养教育就是这样一个具有全民族意义的任务。当时所有著名的作家都以这样或那样的方式在解决这个产生于迫切的人民革命斗争中的任务。其中一马当先的就是在长诗《新土地》中努力展现出对待世界的诗化态度及其形成过程的雅库勃·柯拉斯。

长诗《音乐家西蒙》是一部描写农民摆脱精神桎梏的作品。在这首诗中，一个农民精神发展的历史是在他离开亲近的农民环境时开始的。脱离这个环境是悲剧也是一种幸福，因为它逐渐转化成为自由地为人民服务的快乐。将悲剧作为一种幸福和快乐——这种对比表现出生活深刻的辩证法，也是白俄罗斯文学已经能够理解和展现出来的。长诗《音乐家西蒙》中"百合花"的形象有重要意义，它是人性完美无瑕的象征。这一源自民间的形象是一切高尚美好之物的体现。然而，有一点不能忽略：在民歌中，农村姑娘的心只有在出嫁前的豆蔻年龄才与百合花的美丽互相感应，婚后她便无暇顾及百合花和美丽了。于是在订婚之日，姑娘就会将一群黑马放进花园，让它们践踏百合花。与民俗传统不同的是，雅库勃·柯拉斯在百合花的形象上寄托了人民生活恒久的精神目标。

《新土地》是一部现实主义作品，而《音乐家西蒙》却始终贯穿着浪漫主义精神。这种现实主义与浪漫主义的结合经常可以在同一个作家的创作中

体现出来。这正是二十世纪初整个白俄罗斯文学典型的特征。这一时期的白俄罗斯文学中,与现实主义并存的浪漫主义形成了完整的发展阶段,这一阶段在较为成熟的文学中通常要持续十几年的时间。而白俄罗斯文学中的浪漫主义并不刻意去捍卫自己在民族文学美学演变过程中的独立,而是在与现实主义的共存中创造性地展示自己,赋予白俄罗斯文学独具的特色。在这里,并没有从一种文学流派到另一种文学流派的明显过渡。

不言而喻,二十世纪初的白俄罗斯文学就自身的激情而言完全是现代化的,它与其他斯拉夫文学紧密相连。扬卡·库帕拉指出,波兰文学对他本人的创作有重要的影响,如波兰作家尤利乌什·斯洛瓦茨基、密茨凯维奇的作品以及约瑟夫·克拉舍夫斯基、维斯皮扬斯基的部分作品。在库帕拉的诗中常有一些与玛丽娅·科诺普尼茨卡的作品平行的形象和涵义。他与古典和现代的俄罗斯文学也有不解之缘。普希金是他最喜爱的诗人,他对涅克拉索夫评价甚高。诗人在彼得堡居住的经历以及在切尔尼亚耶夫训练班(1909—1913)的学习使他与俄罗斯的文学文化以及先进的俄罗斯知识分子群的创作兴趣更加接近。在那些年,扬卡·库帕拉与哪些俄罗斯文学家有过交往并没有留下确切的记载。但是,1911年,他与一批俄罗斯文学的著名活动家一起在《致俄罗斯社会……》的宣言上签了字(该文载于《言语》报)。晚些时候,在维尔诺他结识了勃留索夫和巴尔蒙特。

在雅库勃·柯拉斯的创作生涯中也有一些类似的因素,教师研讨班的学习使他有可能广泛地了解俄罗斯文学的精神财富。他景仰普希金,并向这位伟大的俄罗斯诗人学习诗艺。这种影响也反映在长诗《新土地》中,虽然诗中同时亦可感到,他也吸取了密茨凯维奇的作品《塔杜施先生》的经验。

马克西姆·鲍赫丹诺维奇(1891—1917)敏锐地感受到这一时期白俄罗斯文学的飞速发展。在《被遗忘的道路》(1915)一文中,他写道:"……在目前存在这八到十年间,我们的诗歌走过了所有的道路,有时也踏上被欧洲诗歌踏了一百余年的小路。用我们的诗歌很容易编成一部上一世纪欧洲文学流派的'简明复习教程'。感伤主义、浪漫主义、现实主义、自然主义,最后还有现代主义——这一切,甚至有时包括其下的各种流派,在我们的诗歌中都有所反映,这种反映诚然经常是简略的、不完全的,但总而言之反映了出来。我们的诗歌具有强大的内在活动性,这是无可争辩的事实。"

自觉追求崇高理想与自发、狭隘、平庸的局限性在同一个来自人民的形象上戏剧性地结合在一起,这一特点使白俄罗斯文学更接近人民群众的世界感受这个源头。例如,科列茨基作品的主人公(如短篇小说集《幼苗》,1914年),就是一个从农民环境中走出的知识分子,他满怀为人民服务的期

望，却又为农民思想的不发达感到痛苦。他对故乡的爱恋之情因此具有两面性。短篇小说《在浴室里》的主人公热爱家乡的一切，“我爱……难道能不爱吗？……”却提出了这样的问题：“可它，我的挚爱，却令我害怕……是什么？”科列茨基的贡献在于，在他塑造白俄罗斯知识分子形象时，既有对社会心理具体细节的描绘，又有矛盾交织的历史题材的可信性，令人信服地揭示了主人公内心世界的悲剧。

马克西姆·鲍赫丹诺维奇是一位具有高超诗歌修养的艺术家。他的诗作（例如诗集《花环》）精妙地传达出一个热爱自己的祖国，同时又敏锐地感觉到世间的烦恼之人内心深处的情感。在鲍赫丹诺维奇之前，抒情诗作为一种特殊的体裁类型在白俄罗斯诗歌中已经出现，虽然抒情的感情总是和现实生活连在一起。鲍赫丹诺维奇使本民族的抒情诗向前发展了一步。他“取消”了抒情诗中具体生活这第二个层面，割断了诗的感情与引起这种感情的事件、事实之间公开、明确的联系。鲍赫丹诺维奇诗中的形象是具有自身价值的抒情形象。不仅如此，生活本身也通过艺术的表现更加可信，这在以前的白俄罗斯诗歌中是从未有过的。鲍赫丹诺维奇的诗细腻雅致，诗人生活在一个特殊的、被艺术的力量更新过的世界。但是，这并不是一个远离现实需要的世界。当诗人抒写对祖国的热爱和人民的命运时，他经常抓取尖锐的社会问题并且直接采用政论的语调，不会让人想到手法的精致和诗歌的虚拟性（如《我亲爱的故乡……》、《兄弟们，奋勇前进……》等诗作）。

马克西姆·鲍赫丹诺维奇非常重视艺术与生活之间的相互联系问题。他承认艺术来源于生活的思想（如《与小姐们的谈话》、《请对我说，诗人的心灵……》等）。鲍赫丹诺维奇熟知并且热爱俄罗斯诗歌，这对他确立现实主义的创作原则大有裨益。

二十世纪初的白俄罗斯文学经历了非常漫长的思想美学发展阶段。其修辞的潜力进一步拓宽；在政论性加强的同时，抒情的因素也得到发展，心理主义更加深刻。现实主义的生活画卷更趋复杂、变化和紧张。这一时期出现了很多新的体裁，如叙事和浪漫主义的长诗、诗剧、社会正剧，抒情诗中则出现了十四行诗、回环体诗和八行两韵诗等。

这一时期形成的传统对白俄罗斯文学下一阶段的发展提供了坚实可靠的创作基础。

第四章　拉脱维亚文学

十九世纪九十年代以及二十世纪的前十年是拉脱维亚文学飞速发展的

时期，其原因有很多方面。当时，拉脱维亚是俄罗斯工业最为发达的几个州之一。这里需要指出的是，与欧洲其他民族不同，拉脱维亚人在几百年的漫长岁月中一直只是处于农奴制下的农民，只是到青年拉脱维亚派运动时期（十九世纪五六十年代），拉脱维亚的知识分子阶层和文学才开始得到迅猛的发展。一些拉脱维亚青年，其中包括亚尼斯·普利耶克桑斯（莱尼斯）和彼得里斯·斯图奇卡，在彼得堡大学学习。还是在十九世纪九十年代，在拉脱维亚便开始积极研究马克思主义，拉脱维亚的读者也随之了解了世界文学的很多经典大师。所有这一切都导致了文学的巨大飞跃、文化的飞速发展和全社会民主运动的高涨。

本章所研究的拉脱维亚文学可以分成两个阶段：新潮流时期（十九世纪九十年代）和资产阶级民主革命时期。第二个时期包括 1905 年革命、反动时期、第一次世界大战以及二月革命。

《每日一页》报（1886—1897 年，编辑有未来的苏联国务活动家彼得里斯·斯图奇卡，后来还有亚尼斯·普利耶克桑斯，即人民诗人扬·莱尼斯）是新潮流的主要阵地。该报上发表介绍工人运动、列宁领导的“工人阶级解放斗争联合会”的文章以及关于俄罗斯文学、国外文学和当代拉脱维亚文学的文章。在这份报纸上，俄罗斯古典文学及当代文学、乌克兰、爱沙尼亚、立陶宛、德国、法国、英国文学都得到广泛的推介。

· 138

这一时期，马克思主义文学批评开始萌芽。亚尼斯·扬松-布劳恩斯（1872—1917）在发表于《每日一页》报上的《关于最新拉脱维亚文学的思考》一文（1 - 1892，2 - 1893）中，提出创建现实主义思想艺术和文学的要求。这些思想他在后来发表的文章《我们的老一辈》（《每日一页》报，1894 年）中也有论述。二十世纪初拉脱维亚的马克思主义文学批评在别尔津什-济耶梅利斯、威廉·克诺林什和杰尔马尼斯的文章中都有发展。

爱德华兹·魏登鲍姆（1867—1892）的革命诗在九十年代具有重要意义。诗人在工人大会上朗读自己号召斗争的诗句。他的诗以对现代生活鲜明广泛的艺术概括见长。魏登鲍姆的作品都是在诗人身后发表的（《诗集》，1896 年；该书以更完整的形式又在伦敦出版，1900 年）。

阿斯帕济娅的诗歌和剧作在这一时期也有重要的意义。阿斯帕济娅（埃尔扎·普利耶克桑奈，未嫁前姓罗森贝格，1865—1943 年，莱尼斯之妻）在十九世纪九十年代进入拉脱维亚文学。乌皮特在总结女诗人 1905 年革命前创作的第一个时期时，曾这样形象地写道：“阿斯帕济娅仿佛是大雷雨和风暴来临的警报。”

1894 年，里加拉脱维亚剧院上演了阿斯帕济娅的话剧《瓦杰洛塔》。在这部具有浪漫主义风格的剧里，作者写的是遥远的过去，为的却是捍卫现

代社会中妇女平等的权利。她的下一部话剧《失去的权利》(1894)引起了更大的社会反响。在这部剧中,她在现代的条件下描绘争取妇女平等的斗争。阿斯帕济娅同类主题的话剧《达不到的目标》和《女巫》(同写于1895年)为拉脱维亚的戏剧创作带来了内容上全新的方向。围绕着她的这些创作,文艺批评中的新流派和保守派之间展开了激烈的辩论。

阿斯帕济娅的诗集《红花》(1897)反映出她所处的时代的进步思想。她的童话剧《银色的罩单》的上演是1905年革命时期社会文化生活中的重大事件。

魏登鲍姆和阿斯帕济娅是文学中新流派最卓越的表达者。他们的同道还有特列依马尼斯-兹瓦尔古里斯(1866—1950)和尤库姆·巴列维奇(1873—1900),但就创作艺术意义而言,他们达不到魏登鲍姆和阿斯帕济娅的水平。

这一时期踏上创作之路的还有两位拉脱维亚作家鲁道夫斯·布劳曼和亚尼斯·波鲁克斯。他们的活动与新流派没有直接的联系,但以自己对世界的接受和表现大大丰富了文学的艺术价值。

鲁道夫斯·布劳曼(1863—1908)是拉脱维亚最著名的现实主义作家之一,他早期的短篇作品《拉乌杜皮耶杰》、《大雷雨》等早在十九世纪九十年代末便已写成。他的中篇小说《春寒》和《在死亡的阴影下》写于世纪之交。布劳曼的作品一贯塑造主人公坚强的性格,对人物的感情也有细致入微的描写,表现出独具民族特色的思维方式和人道精神,满含苦涩地揭露源自贪婪的极为有害的影响。

布劳曼对世界文学进行过认真的研读,这对他个性的形成及才华的发展无疑起到了促进作用。他喜欢列夫·托尔斯泰、左拉、莫泊桑、狄更斯等作家。在布劳曼的一些短篇小说和喜剧《西尔马奇的裁缝》(1902)及正剧《英德拉内》(1904)中,都可看到作家对农村日常生活和民族性格的出色描绘。在话剧《浪子》和《英德拉内》中,他讲述了一个父权制家庭解体的故事。但是,如果说《浪子》中矛盾冲突的基础主要是失败的教育,那么,在《英德拉内》中,则是由社会原因造成的,几代人之间的矛盾是与建立在另一种人类价值基础上的新的经济体制联系在一起的。作家能够深入到人的内心,看到不和谐的原因。他的经典之作《在火中》(1905)表现出对人与人之间关系的极大关注。

布劳曼展示出人性与金钱统治之间尖锐的矛盾。他的作品充满人道主义思想和对人的深切关爱。

与在当时已经达到自己创作顶峰的莱尼斯和乌皮特相比,布劳曼可能给人的第一印象是一个不起眼的平庸作家。但为什么他在人民中享有历久

不衰的爱，他的话剧一次又一次地被搬上拉脱维亚的舞台，而我们又如何从他的短篇小说中学习理解自己的生活？在 B. 哈乌斯曼的专著《戏剧创作》(1984 年，以拉脱维亚语写成)中，我们找到一个简短而有力的答案："鲁道夫斯·布劳曼的话剧仿佛是民歌，表现出我们的人民思想的形象和精神的坚毅，这就是这些作品永久的价值……布劳曼的话剧不是简单地给我们讲述那些久远的年代，在其中我们会找到人与人之间关系的永恒的秘密，能够更好地认识自己。"

既是诗人又是散文作家的亚尼斯·波鲁克斯(1871—1911)是该时期最有自己特点的文学活动家之一。外表看来，波鲁克斯的个性具有多面性和矛盾性。他是一个农民的儿子，曾在德列兹捷音乐学院和里加工学院学习。他沉迷于尼采的哲学，并且写出了随笔《未来的宗教》。

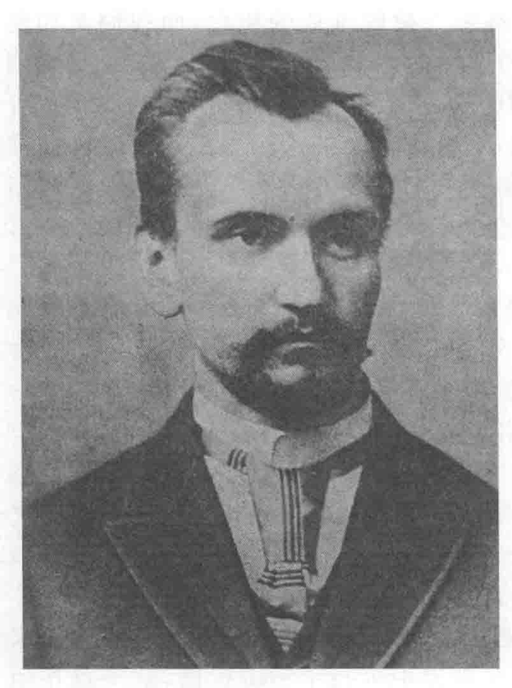
波鲁克斯这位浪漫主义诗人的抒情诗主要抒写人的内心世界、爱情感受和对大自然的理解。他的很多诗成为拉脱维亚浪漫主义抒情诗的经典之作。杰出的拉脱维亚作曲家阿尔弗雷斯·卡尔宁什、埃米尔·达尔津什和梅恩盖里斯为波鲁克斯的一些诗谱了曲。

波鲁克斯的部分散文性作品就题材和风格来说也充满浪漫色彩。作家本人更多的是在幻想的世界而非现实世界中寻找生活的价值，这一点在他的一些作品中表现出来，例如《永动机》(1894)、《猎珠者》(1895)，以及短篇小说《心地纯洁的人们》(1896)、《白衣》(1908)。与此同时，波鲁克斯也有一些现实主义的作品，鲜明地刻画了当代人的性格，描绘了农民日常生活的场景。其中最为著名的是《驼背老妇》(1899)以及短篇小说《伦采斯如何长成了伦采》(1898)、《博览会上的乞讨者》(1901)和《生就的裂痕》(1905)。他用现实主义手法写就的还有对童年的回忆，如《克尼普斯基郊外的战役》(1898)。

在 1899 年的期刊上发表了波鲁克斯未完成的作品《里加》。这是一部哲学心理长篇小说。作家的很多作品被译成俄语、德语、立陶宛语、爱沙尼亚语、捷克语、英语等外语。

新流派，特别是马克思主义思想的普及在 1905 年革命前夕就为文学艺术中革命热情的高涨奠定了基础。在列宁创办的《火花》报的影响下，波罗的海拉脱维亚人社会民主工人组织于 1904 年在里加开始出版拉脱维亚语的《火花》报。在该报第一百期纪念号上，列宁撰文肯定了拉脱维亚无产阶级在 1905—1907 年革命中的作用："革命时期拉脱维亚无产阶级和拉脱维亚社会民主派在反对专制制度和一切旧体制势力的斗争中站在了最前沿、最显著的位置上……他们参加了武装起义先锋队，最支持将运动高涨至最高的层次，即起义的层次。他们比任何其他人都更得力地将拉脱维亚农民

无产阶级和农民阶层吸收到反对沙皇制度和地主的斗争中来”(《列宁全集》第19卷)。


扬·莱尼斯 照片 1890年代

140·

拉脱维亚无产阶级的革命热情和先锋作用无疑影响了拉脱维亚艺术和文学的发展。一种新的文学类型已经产生。扬·莱尼斯(1865—1929)这位不仅属于拉脱维亚,同时也享有世界声誉的杰出的革命诗人,便是这一文学的奠基者和社会思想先锋的表达者。

乌皮特关于《遥远的回声……》的论述可以完全概括莱尼斯这一时期的全部创作情况:“《遥远的回声……》是时代的风暴和动荡最全面的终结,同时也代表着拉脱维亚人在文化和文学生活中一个新时期的开始……《遥远的回声……》是世界文学中罕见的珍品之一,它聚敛了整个时代的辉光,然后又通过诗人将其向远方辐射,照耀未来。”能够捕捉到并且诗意地表现出“整个时代的辉光”,这是莱尼斯以前的拉脱维亚诗歌所无力达到的。这需要作者本人集革命热情和超凡的才华于一身,他应该具有善于将复杂的社会过程转化为容量巨大的艺术形象的艺术思维方式。莱尼斯就是拉脱维亚诗歌中这样的一个人物,他用自己那一时期的创作将拉脱维亚诗歌升华到前所未有的高度(如诗集《蓝色傍晚的遥远回声》,1903年;《播种风暴》,1905年;《新力量》,1907年;《静谧的书》,1909年;《谁还记得》1911年;长诗《太阳万岁!》,1910年;戏剧《火与夜》,1907年等)。

1905年革命时期,莱尼斯的诗歌以其对生活辩证的反映描画了社会发展的前景和全人类的未来。在他的诗中,我们看不到那种革命高涨时期在很多诗人诗中充溢着,而在反革命的第一次打击下便烟消云散的欣悦情绪。莱尼斯站在广泛的哲学概括的高度上,预见到这还并不是最后的胜利。他号召“建立未来之国”,同时也想象到人民还面临着什么样的贫穷和痛苦。

莱尼斯为拉脱维亚文学塑造的新型主人公具有非凡的道德力量和对自

己所从事事业的坚定信念。特别是诗人在其写于流亡期间的作品中，塑造了一种全新的、具有坚定信仰的斗士形象。

莱尼斯诗中的主人公并不是孤独的战士，而是人民大众情绪的表达者。过去他经历的是受奴役的生活，而将来他将拥有和平的自由(《里加会更强大》)。这未来是自由的人民创造的(《最伟大的祖国》)。建立新世界的最宏伟事业将由最微不足道、最底层的农民来完成(《奇怪的谈话》)。诗人的最高职责是为"主要阶级"的目标和理想服务。在哲理诗集《结束和开始》(1912)中，莱尼斯写道："主要的阶级，为你/做一名战士——可还有比这更高的荣誉？你的路/通向全人类和太阳的路，平坦笔直！"

莱尼斯诗歌内容的革命性及其在1905年事件中的意义，只是理解诗人创作的一个方面。另一方面，即哲学方面，对后辈人来说将是一个发现，是寻找新事物的动因，是对全人类团结的永恒推动。莱尼斯作品中的诗歌形象同时既是隐喻，又是象征；诗人同时既在广阔的社会舞台上，又在人的个性发展方面来展示生活的独特性。在诗人这一阶段的创作中，长诗《太阳万岁！》和诗集《结束与开始》(1912)，明显地反映出这一特点。在这本诗集中，单个的人与他周围的世界之间的直接接触形成几个圈子，并沿着这些圈子发展。这种诗要求后辈每一代读者都来重新解读，将其作为预言诗性智慧的源泉来对待。

在自己的戏剧作品中，莱尼斯比在诗歌中更广泛地运用了哲理概括的方法。在他的话剧中，既没有具体现实的活动背景，也没有当代及以前时代典型的那种出场人物。莱尼斯剧作中的人物往往代表着一定的思想、道德原则和社会现象。取自民俗情节、《圣经》、古代世界(古希腊、罗马)和中世纪历史的形象及背景，在作家的笔下成为人类共性的表现。这些特点赋予莱尼斯的剧作以现代性，即使是在今天，它们仍然激发着导演们的想象力。

莱尼斯的诗剧《火与夜》(1905年于期刊上发表，单行本出版于1907年，1911年在剧院首演)至今仍是拉脱维亚戏剧创作的最高成就。这是一部新型的话剧。就哲学的深度和艺术视觉之宏大规模而言，这部诗剧在拉脱维亚文学中实属空前之作。在对A.普姆普尔的史诗《拉奇普列西斯》进行独特阐释的基础上，扬·莱尼斯以神话幻想的形式对社会的发展进行了描绘。该剧与诗人所处的时代、与当时正在发生的革命密切相关，与此同时，它还以极其概括的形式表现出社会发展的辩证规律，这种高度的概括使得后来每一代的观众都会产生新的联想。

关于《火与夜》的首映式乌皮特写道："观众对这部戏狂热的反应，对拉脱维亚的戏剧来说，可谓是空前绝后。《火与夜》的成功也是莱尼斯的重大

成功。他预言出蕴藏在人民大众心里尚未形诸表面的东西……”乌皮特接着写道:“这部戏使得1905年起义播下的种子,在专制和黑暗反动的那些年直到第一次世界大战都没有枯死,而是在拉脱维亚人民中保持了对自由的积极追求并使这种力量发展壮大。这部戏是一座桥,不安分的斗争精神贯穿其中,从1905年起义走到了1917年革命。”

莱尼斯的作品一向具有概括性,他擅长“旧曲新唱”,乐于利用民俗中的形象和情节主题(例如,《火与夜》;《金骏马》,1909年;《吹拂吧,微风!》,1913年)。他还是拉脱维亚悲剧的创始人。《印都里斯和阿利亚》(1911)与《约瑟夫和他的兄弟们》(1919),就是文体高雅的悲剧,其中人民的命运以及人类发展各个转折时期在那取自古代和《圣经》中的情节冲突及人物形象中得到概括。莱尼斯用来包装自己思想的形式,既简洁明快又极其复杂。他喜欢用富有表现力的浪漫主义手法和象征的方法。在他的诗作中,用风暴、飑、太阳庄严的运动来暗指革命,用北方冰冷的监狱等暗指反动。在《火与夜》中,所有主要的主人公都是象征性的。但诗人的思考却深深地植根于生活的现实,因此,象征使莱尼斯能够选取复杂的社会进程,将哲学的概括寓于艺术形式之中。

莱尼斯以象征和讽喻的形式表现出的形象思维为其后整个拉脱维亚文学,特别是诗歌奠定了坚实的基础。他将拉脱维亚文学提高到一个全新的高度。就提出问题的力度、思想的恢宏和艺术手法的完美而言,在欧洲文学中,莱尼斯堪称是著名的诗人和剧作家,世界文学优秀传统的继承者。与此同时,他的创作中还表现出拉脱维亚民间文学所特有的简洁和形象性。

在拉脱维亚,与莱尼斯比肩、位居第二的著名作家是安德烈·乌皮特(1877—1970),他的文学活动开始于1905年革命时期,这场革命对他的世界观和创作都产生了巨大的影响。乌皮特不仅是一位艺术散文和戏剧大师,而且是优秀的文学研究家、批评家。他在克服了自己创作早期的“农民式的理想主义”倾向之后,为拉脱维亚现实主义文学的发展做出了不可估量的贡献。

在乌皮特步入文坛之前,批判现实主义作为一种流派正处在形成阶段,虽然这个流派的第一批代表之作早在十九世纪末就已出现。乌皮特以拉脱维亚现实主义文学中前所未见的气魄和深度,揭露了社会矛盾,撕开了资本主义道德的伪装。

乌皮特在自己早期的散文作品中就已刻画了一类起积极作用的新型主人公形象,勾勒出未来的前景。他1917年发表的中篇小说《资产者》,是对拉脱维亚现实主义文学发展的历史而言极为复杂、又极其重要的进程的开端。在拉脱维亚文学中,这部中篇小说作为第一部矛头指向整个资产阶

级，并对其进行尖锐批判的作品，具有重要的意义。

《新开端》(1909)是长篇三部曲《罗别日尼耶克一家人》中的第一部，它展示出作者在挖掘社会现象之间因果联系方面非凡的才能。小说描写了资本主义发展过程中乡村的变化，表现出对父权制道德风范的一种新态度。

父权制家庭的衰败早在上个世纪末就是拉脱维亚作家们写作的主题。乌皮特小说的创新之处在于，他对这一现象，对私有制本身的性质和它强加于人们身上的各种关系进行了深刻的揭露。在揭露旧事物的同时，乌皮特还善于发现新事物的萌芽，并将后者作为主要方面，例如贫穷的农民阶层中出现的新观点和他们对崇高理想的追求。小说的主人公马尔登·罗别日尼耶克讲述了一个人与人亲如兄弟，人人都能享有真正幸福的世界。在三部曲中的第二部《丝网中》(1912)里，读者已经可以看到一个革命者马尔登。在乌皮特之前，拉脱维亚文学中没有人能如此清晰地揭示出在亚尼斯·罗别日尼耶克这一形象上反映出来的小资产阶级心理的脆弱性。

乌皮特的这一三部曲并非家庭纪事，而是生活的全景画。作者塑造了宏大的形象体系和各不相同的人物性格，将它们在冲突中展示出来，讲述人们的情感经历，而一个家庭的命运只是联结三部曲的情节线索。

描写社会问题和尖锐的性格冲突也是乌皮特戏剧创作的特点。例如，他的三部曲《声音与回声》(1911)、《一与众》(1914)和《太阳与蒸汽》(1914)。在一个家庭的框架内反映两代人的斗争这一主题可追溯到布劳曼，乌皮特使其继续发展：他不是简单地展示出两代人在道德上的分歧，而是发现了社会内幕以及这分歧与当时社会进程之间直接的联系。社会问题的进一步深化和与此同时对心理状态的巧妙揭示在这一时期乌皮特的短篇小说集中也明显地表现出来(例如，《小小喜剧》：1—1909年，2—1910年，3—1910年；《惊慌》，1912年；《农忙时期》，1915年)。

· 142

埃尔涅斯特·比尔兹尼耶克-乌皮特(1871—1960)作为主要创作农村生活短篇小说的现实主义作家，早在十九世纪九十年代就已蜚声文坛。二十世纪前十年间，他作品的社会意义更大，创作技巧飞速发展。受1905年革命影响更深的乌皮特在一篇文章中谈到比尔兹尼耶克-乌皮特时说道："……他是描绘平和的父权制生活的画匠，他也许是暂时，也许永远都是社会斗争的喉舌(比尔兹尼耶克-乌皮特《苹果树下》、《那些日子》)。"作家的小说集《灰石讲的故事》(1914)是拉脱维亚十月革命前文学中的重要现象。小说以一块长满青苔的巨石的讲述来架构，这块巨石躺在遍布沼泽的草场上和村口，它一直观察着人们的生活。

作者发自内心地站在那些为沉重的劳动所折磨的小人物、穷人一边。这种以一颗纯洁、高尚的心对待主人公和众人们的态度，在其早期的小说

集中已有所体现(例如,《乌皮特故事集》,1900 年;《清晨》,1912 年;《傍晚》,1913 年),而在《灰石讲的故事》中,表现得更为突出。

比尔兹尼耶克-乌皮特是拉脱维亚文学中较早拓展各民族人民团结以及人的共性这一主题的作家之一,他极大地扩展了所描绘范围中地域和种族的疆界。与莱尼斯不同,比尔兹尼耶克-乌皮特不追求广泛的哲理概括,而是力求具体地,以现实主义的手法刻画其他民族的代表人物,并对其心理活动作深入的研究。十九世纪九十年代,作家曾居住在高加索地区,直到 1921 年才返回拉脱维亚。二十世纪前十年,他在阿塞拜疆石油工业部门任职,这使他得以从物质方面支持拉脱维亚的文学家们(他创建了"吉尔齐耶姆涅基"出版社,帮助 1905 年革命以后的流亡者,受助者中包括莱尼斯和阿斯帕济娅)。比尔兹尼耶克-乌皮特的高加索小说(同名小说集于 1924 年和 1927 年出版)以其对其他民族生活和人物性格的描绘成为拉脱维亚文学中一道独特的风景线。

维里斯·普鲁托尼斯(1874—1940)是拉脱维亚二十世纪最著名的诗人之一。他的第一本诗集《最初的和弦》(1875)以勇敢、充满活力和形式的完美引起关注。这就是年轻的作者的信念:"战斗吧,只要还有一丝力气!"当然,这暂时还不是革命精神鼓舞下的普鲁托尼斯,这是为表现自我、为争取在世界上健康充实地生活而进行的战斗。在《最初的和弦》之后的诗作《两个世界》(1898)和《安魂曲》,是普鲁托尼斯诗歌创作的最高成就。

诗人苏德拉布卡尔恩在评价普鲁托尼斯的创作贡献时说:"他以自己最初的那些形式优美的诗歌作品与莱尼斯一道,成为拉脱维亚文学中二十世纪的代表人物"。《安魂曲》抒写了对过早夭折的生命深深的悲伤,通过丧葬曲的韵律加强哀伤的调子。勃洛克将该诗译成俄语,介绍给俄罗斯读者。

普鲁托尼斯欢迎 1905 年革命,认为这是"伟大的觉醒"。这一时期他的诗作(大部分收入诗集《从深夜到黎明》,1921 年)主要以抒情叙事诗的形式写成,抒发了对革命中牺牲的英雄们的痛苦、哀悼之情。长诗《在阳光明媚的远方》(1912)是拉脱维亚最好的诗作之一。诗人用寓言的形象来描绘 1905 年革命,将其比作鸟群向着明媚的远方飞翔,歌颂了它们同飓风的搏斗,失去同伴的忧伤和不可战胜、勇往直前的精神。

黑夜和不幸不是我们的障碍,
黑衣蝙蝠不能将我们阻挡
我们飞,向着那方,心儿快乐着自由,

我们飞，向着那方，那里永远是春光！

在1900—1910年间进行创作的还有拉脱维亚的童话作家和著名抒情诗人卡尔里斯·斯卡尔别(1879—1945)。他作品的主要特征是真诚、充满人性和温暖亲切的语调。毋庸讳言，诗人试图参与政治生活或者说解决重大社会问题的努力收效甚微。斯卡尔别不能容忍生活的矛盾，在生活中，他感觉自己仿佛身处监牢，于是急切地奔向未知的远方。1902年，他的诗集《囚徒的幻想》面世，1904年，又出版了风景和爱情抒情诗集《当苹果树开花》。散文童话《我去过北方女神那里》(1904)使作者跻身拉脱维亚一流文学家之列。在诗集《大地之烟》(1906)中，一些诗歌充满战斗精神，而在《流亡者之歌》集中，则常常流露出忧伤的情调。随着革命浪潮的衰落，斯卡尔别逐渐隐进内心感受、大自然和梦想的世界。他的童话故事集《温顺的心》(1911)和《冬天的童话》(1913)充满对那些经常为恶所伤、同时又逆来顺受的普通劳动者的同情。

亚尼斯·亚温苏德拉宾什(1877—1962)的第一批作品诞生于革命的年代，但他的那些优秀之作则写于多年以后。《白书》(第一部，1914年，第二部，1921年)是拉脱维亚儿童和青年文学的力作之一。叙述以一个小男孩、一个寡妇的儿子的口吻展开，鲜明、生动地描绘出农民的生活和世界、农民的风俗习惯以及他们对不公正的无法容忍。他的三部曲《阿伊娅》(《阿伊娅》，1911年；《回声》，1914年；《冬》，1925年)在拉脱维亚文学中占有重要地位。其中第一部中篇描绘了农村日常生活丰富的场景和两个年轻的雇农之间的爱情，具有强烈的艺术感染力。

二十世纪初还涌现出一批具有颓废派精神和民族主义思想的作家。安德里耶夫斯·尼耶德拉(1871—1942)是文学中民族主义的思想家。他最著名的作品是《在采伐地的烟雾中》。在反动时期形成了各种颓废流派，它们各自有自己的宣言(埃尔德加斯茨、法利伊斯、叶卡勃松斯等)。这批作家中最富才华的是维克多·埃格里基斯(1877—1945)，短篇小说《艰难之夜》(1899)的作者。在创作的后期，维克多·埃格里基斯逐渐克服了矫揉造作的缺点，二十年代起以现实主义的风格从事写作。

皮宾-维祖里斯、阿斯拉斯、杰尔马尼斯、杨松-布劳恩斯、科诺林什等一批具有民主精神的拉脱维亚马克思主义批评家激烈反对颓废主义者。乌皮特在其中起领导作用。

二十世纪二十年代开始出现的一批新作家，如拉伊岑斯、埃非尔特斯-克鲁萨伊斯、巴埃格雷、阿拉伊斯-别尔采、埃捷马尼斯、采普里斯等，继承了拉脱维亚文学的传统。

第五章　立陶宛文学

十九世纪末二十世纪初立陶宛文学的发展可以划分为两个界线不甚鲜明的时期。在第一个时期立陶宛的文学生活还处于地下状态。1864年签署的出版禁令还发挥着效力。第二阶段始于禁令取消(1904)和1905—1907年革命之后。这些年,立陶宛国内出版业蓬勃发展,与世界文学发展进程的联系不断加强,涌现出一大批作家,同时作家的创作技巧也不断进步。

席卷欧洲并且很早就波及立陶宛的民族解放运动,十九世纪末在立陶宛达到顶峰。

为保存和发扬民族文化而进行的积极斗争在两个战线上展开,一是反对沙皇政权推行的俄化政策,一是反对来源于贵族阶层的波兰化(在立陶宛,大部分庄园都属于波兰小贵族和波兰化的立陶宛贵族)。在第一个时期,尽管有沙皇政权的残酷镇压,立陶宛文学书籍和报纸的印刷数量却逐年增加,这些书报是在境外承印并秘密运送回国的。

当时几乎所有立陶宛作家的创作都与民族解放运动紧密相连。在政论文章中,文采斯·库迪尔卡、维尔古塔提斯-基亚图拉基斯等公开表明了这种运动的思想;在诗歌创作中,迈罗尼斯、普拉纳斯·韦采提斯等通过隐喻和寓言的方法来表现这种思想;而在散文领域,捍卫民族权利的斗士是萨特廖斯·拉加娜、韦日冈塔斯等;库迪尔卡讽刺讥笑了当权者;文采斯·皮埃达里斯转向英勇的过去年代,以期唤醒民族尊严感;在加布丽埃勒·佩特克维采杰-毕杰的作品中,过去与现实问题紧密交织在一起。

资本主义关系的发展,大庄园和农村之间矛盾的激化,农民阶层经济上的分化……所有这些都为文学提供了丰富的素材。农村题材盛行的原因还在于,很多作家自己便出身于农民或破落的贵族家庭。总的说来,农民是立陶宛社会中人数最多的阶层。农村的形象自多涅拉伊蒂斯时代(十八世纪)起便深深地植根于立陶宛作家的意识中,成为传统形象。

144·

人道主义和启蒙主义思想在很大程度上决定了文学对道德缺陷和各种虚文浮礼的批评。这些思想首先是通过波兰的现实主义散文和政论文章渗透到立陶宛的。立陶宛文学与波兰文学之间的关系非常紧密:大多数立陶宛知识分子都懂波兰文,其中相当的一批人还在波兰上过学,生长在波兰化的贵族家庭,甚至有些作家最初的实验作品是用波兰文写的(例如,萨特廖斯·拉加娜、拉兹季努·别列达)。曾研究过立陶宛题材的一些波兰浪漫派作家(如亚当·密茨凯维奇、路德维克·贡德拉托维奇、克拉舍夫斯

基、斯洛瓦茨基)和现实主义作家(如科诺普尼茨卡、伊丽莎·奥热什科娃、博莱斯瓦夫·普鲁斯),在当时立陶宛知识分子圈内享有很高的知名度。他们的作品大量被译成立陶宛语,并被认为是典范之作,值得仿效。

立陶宛文学与俄罗斯文学之间也有牢固的联系。普希金和莱蒙托夫的创作促进了立陶宛抒情诗中音节—重音诗法的确立;果戈理和萨尔蒂科夫·谢德林的讽刺形象在相当大的程度上决定了库迪尔卡和热迈捷的小说中塑造性格的类似原则;科里佐夫和涅克拉索夫作品的人民性在韦采提斯的创作中得到热烈响应;屠格涅夫的抒情性可能间接影响到拉加娜和拉兹季努·别列达的创作。当时威望很高的批评家波维拉斯·维申斯基斯(1875—1906)以俄国革命民主主义者的美学观点为目标,宣传现实主义原则,赞成文学要与生活相连的观点。

其他一些欧洲文学对立陶宛文学的影响力稍弱,但其表现也比较明显。莎士比亚的作品、歌德的《浮士德》以及其他世界文学的经典杰作,不仅为受过高等教育的立陶宛作家们所熟知,甚至生活在荒僻之地的热迈捷也读过。海涅的抒情诗影响了乔纳斯·马契斯-盖克什塔斯的诗歌创作,出现了一批质量较好的法国小说译本(如梅里美、左拉、莫泊桑的一些作品)。

特殊的出版条件、社会的思想转向以及新一代作家登上文坛等所有这些因素,为短小的文学体裁的繁荣提供了有利的土壤。在诗歌创作中,抒情诗占了上风,且一些经典的形式成为时尚流行,如十四行诗、哀诗、颂诗、叙事抒情诗等。这一时期,维尔古塔提斯-基亚图拉基斯、热迈捷、佩特克维采杰-毕杰、韦日冈塔斯还创作出首批现实主义喜剧。

二十世纪初立陶宛文学发展中最重要的倾向,是向散文、现实主义课题和诗学的果断转向。作家们追求最大限度地掌握生活素材,塑造鲜明的人物性格,提出重大的现实问题。在体裁方面,形式上并没有严格的限制,一些作家擅写中篇小说,另一些则青睐短篇小说和小小说,还有人喜欢写所谓的风俗随笔。平铺直叙是这一时期作品风格的基本特点,而冲突的情节或者一步步再现主人公的生活场景是作品结构最重要的因素。

立陶宛小说创作中现实主义原则的确立首先与四位女作家的名字联在一起。她们是:热迈捷、佩特克维采杰-毕杰、拉兹季努·别列达和拉加娜。她们都是在民族运动和妇女解放运动思想的影响下步入文坛的。她们同样来自衰败贫穷的贵族家庭,都开始摆脱波兰文化,回到自己的民族根基——人民的怀抱;她们都受到启蒙主义理想的深刻影响。她们的创作生涯长达几十年,但创作思想和表现手法始终如一地与十九世纪末的社会氛围和艺术探索联系在一起。

热迈捷(尤丽娅·别纽夏维捷-日曼捷涅,1845—1921年)用家乡的热

迈特方言写作(她的笔名热迈捷便是由此而来)。她的第一篇短篇小说《秋天的黄昏》于1894年面世。

热迈捷给我们留下了六卷厚厚的文集。她的大部分作品,特别是开始阶段的作品,都是以家庭问题为题材。作家在从利益出发结成的婚姻中看到了很多悲哀和痛苦。短篇小说《儿媳妇》(1896)最为广泛和鲜明地反映出这个问题,该作品中的女主人公是这种利益婚姻的牺牲品。她在与愚昧和冷漠的斗争中耗尽全部精力和体力,最后在孤独中死去。热迈捷的另一部心理中篇小说《皮亚特拉斯·库尔米亚利斯》(1896—1898)也反映了类似的悲剧。

145· 热迈捷有很多作品反映人民的经济状况。立陶宛阶级斗争的激化和社会主义思想的传播使她对社会问题的兴趣激增。女作家描绘了雇农、没有土地的农民、小城市的工人们沉重的生活。在立陶宛文学中,她最先涉及阶级矛盾这个题材(中篇小说《在田庄》,1902年)。热迈捷对宗教残余进行了批判,塑造出很多嘲笑宗教道德虚伪性的讽刺形象。



热迈捷 照片 1900年代

热迈捷作品的吸引人之处,在于她对饱受痛苦之人真诚的关切和其蕴涵丰富的人民语言。她不受立陶宛散文叙述原则的拘束,引入富有表现力的、内容充实的细节描写,刻画了充满矛盾的人物性格。

与同时代的女作家相比,佩特克维采杰-毕杰(1861—1943)的作品以对教育问题深刻入理的分析见长。她最成功的短篇小说《上帝的恩赐》(1905)通过一个被诱骗的雇农女人的故事,揭示了慈善行为的无能为力:面临悲惨的情境时,慈善只是虚伪的幻想,那些为好奇心驱使的人们希望"用一张三卢布的票子填上赤贫的深渊"。佩特克维采杰-毕杰的创作,反映了立陶宛民族主义运动以及与沙皇制度斗争的一些现象。短篇小说《在生活的漩涡中》(1903)描写了

立陶宛民族主义运动与俄罗斯人民革命斗争之间的联系。1905年之后,佩特克维采杰-毕杰极少从事文学创作,她积极参与就现实主义的命运问题与现代派作家展开的文学辩论。她认为,现实主义是一种最善于表现当前大家所关心的社会问题和道德问题的方法,也是能为广大读者所理解的最为可行的方法。在第一次世界大战之后,佩特克维采杰-毕杰才回到文学创作中,完成了一些重要的作品,如《战争年代的日记》(1925—1931)和长篇小说《为了星星》。

索菲娅·普什比利奥斯凯涅(1867—1926)和玛丽娅·拉斯特奥斯凯涅(1872—1957)姐妹俩共同以拉兹季努·别列达的笔名进行创作。在早期的现实主义中篇小说《孤儿》(1898)和《流浪者》(1902)中,作者描写了地主庄园对农村的危害,谴责了农民的内讧、酗酒以及其他一些缺点。这些小说情节引人入胜,对话也很生动,尽管情节编造的痕迹非常明显,充满感伤主义情调和道德说教。此后,拉兹季努·别列达的作品逐渐变得更成熟、更独具特色(短篇小说《梦去无痕》,1908年)。中篇小说《错误》(1908)把1905—1907年革命描写成一场无政府的暴乱。尽管如此,这部作品总的来说仍然是从民主的观点出发写就的。她们还有很多作品描写工人、大学生、城市贫民的生活(其中大部分为玛丽娅·拉斯特奥斯凯涅所写)。作品公开谴责资本主义生活方式,唱出革命的曲调,尝试勾画未来的前景(《新路》,1912年)。

就社会观来说,萨特廖斯·拉加娜(原名玛丽娅·皮亚奇卡乌斯凯涅,1877—1930年)的立场有所不同。她真诚地同情一无所有、受尽摧残的农民,但同时反对激进的社会思想。拉加娜开始将偏重日常叙事的立陶宛散文引入抒情——心理叙述的轨道。对立陶宛民族解放运动问题的全面分析,对生活意义的探寻,对自然和美灵敏的接受,轻松优美的形式……这些都为女作家的创作带来很高的知名度,尽管作品中也透出一丝感伤主义和说教的影子。拉加娜写有一系列心理短篇小说,但真正为她带来盛誉的,是中篇小说《维克图捷》(1903)、《文查斯·斯托尼斯》(1906)和《在老庄园》(1922)。《维克图捷》是立陶宛心理小说的第一部典范之作。小说以日记的形式写成,描写了当时典型的精神冲突。为祖国和社会理想而斗争要求人弃绝私利,那么,人还有没有爱的权利和拥有自己私人生活的权利?这个问题困扰着很多立陶宛知识分子,其中也包括作家本人。尽管拉加娜对这一冲突的解决有些田园牧歌式,但她触及了一系列时代重大的现实问题。《在老庄园》是作家最重要、最复杂的作品。从某种意义上说,这是关于闲适的童年生活的自传式讲述,忆起的童年成为被毁掉的故乡动人形象的代表,作者借此思考十九世纪末发生的一些事件的历史前景、地主庄园

· 146

与农村的关系等问题，触及到生与死的意义、善与美、人与自然的关系等“永恒的课题”。

上面提到的几位女作家的创作，只是现实主义文学中根植于十九世纪的一个流派的一部分。属于这一派别的还有韦日冈塔斯早期的散文作品、加布里埃利乌斯·兰德斯伯吉斯-热亚姆卡尔尼斯的戏剧作品、亚当·达姆勃拉乌斯卡斯-亚克什塔斯的讽刺作品和抒情诗、日留斯-约尼拉的诗作等等。然而，1905 年之后，他们创作的现实性已经有所减弱了，因为文学中出现了新的创作倾向。

被 1905—1907 年革命唤醒的蕴藏在人民群众中的能量，以及立陶宛出版方面书报检查制度的放松，为立陶宛文化的迅速崛起创造了条件。早在 1904 年就已秘密发行一份立陶宛文的周报《立陶宛报》和日报《维尔纽斯公报》。最为广泛流行的是自由出版物《立陶宛公报》(1909—1915)和《立陶宛农民》(1905—1915)，它们周围团结了一批具有民主精神的作家。一些其他方面的杂志也对文学极为重视，例如：《希望》(1907—1915)、《社会》(1907—1915)、《方向盘》(1914—1915)等。第一本大型文学杂志《彩虹》(1913—1914)的出现被认为是具有特殊重要意义的事件。文化的其他种类也逐渐开始复苏。1907 年，第一届立陶宛造型艺术展在维尔纽斯开幕。立陶宛著名画家米卡洛伊乌斯·丘尔利奥尼斯独具一格的风景画引起广泛注意。文学批评的权威性加强，其职业技巧也得到提高。文化生活的整体高涨也影响到文学。首先，文学的体裁范围大大拓宽。在此之前，立陶宛文学中只有一部长篇小说——皮埃塔里斯的历史惊险小说《阿里吉曼塔斯》(1904—1905)。在这一时期，还出现了诸如朱利约纳斯·林德-多比拉斯的《混乱》(1912)、卡西斯·普伊德的《大地之歌》(1912)、伊格纳斯·舍伊纽斯的《驼子》(1913)等作品，可以说，心理小说已经形成。年轻作家文采斯·米科拉伊提斯-普提纳斯、米科拉斯·韦特库斯、莫捷乌斯·古斯塔伊提斯等从事长诗体裁的创作。戏剧方面特别明显的进步，是作家从写那些业余的喜剧转到创作戏剧的鸿篇巨制、悲剧、神秘剧等(如文采斯·科列文-米凯维丘斯、维都纳斯、柳达斯·吉拉等)。小品文和神话体裁也得到发展。

文学的题材也有所拓宽。散文和诗歌中，除了传统的农村生活主题，开始出现描写城市社会全景和知识分子精神感受的作品。剧作家们更为青睐立陶宛古代的历史题材——统一的立陶宛共和国形成之前以及多神教与基督教斗争这一时期，还出现了一批描写其他国家生活、利用其他民族作品的情节创作出的作品(例如安塔纳斯·韦努奥利斯和科列文-米凯维丘斯的神话)。

如果说十九世纪末立陶宛的作家们主要依靠波兰文学，那么，在二十世纪初，他们的观点更倾向于俄罗斯和其他西欧国家的作家。列夫·托尔斯泰、高尔基、契诃夫在立陶宛具有很高的知名度。契诃夫在巩固短篇小说中的心理描写方面有重要的影响（约纳斯·比留纳斯、韦努奥利斯等深受其影响）。高尔基是无产阶级散文作家、诗人和批评家（如康斯坦提纳斯·亚修卡伊提斯、伯洛纽斯·拉乌齐亚维丘斯-瓦尔格沙斯、尤利乌斯·亚诺尼斯、文采斯·卡普苏卡斯等）最为喜爱的作家。高尔基的《在底层》、《母亲》以及其他一些作品正是在这一时期被译成立陶宛语，他的六本单独的文集也在此出版，并且出现很多评论文章。在俄罗斯文学（巴尔蒙特、勃留索夫、伊万诺夫、别雷）的影响下，一些现代派的流派，特别是象征主义在立陶宛得以形成。立陶宛作家和俄罗斯作家之间也开始有私人的接触（例如，亚修卡伊提斯在意大利曾与高尔基有过交往）。

立陶宛文学与西欧文学之间建立了更为紧密的联系。二十世纪初，不少立陶宛青年在瑞士、德国以及其他一些西欧国家求学。此外，其与西欧文学的接触还通过一些俄罗斯和波兰文学家作为中介，立陶宛年轻一代的作家与之交往密切。

那些年讨论最多的问题是，复兴的立陶宛文学应该依靠哪种模式——西方的还是东方的？对这一问题看法不一，争辩也总是走向极端。经常有意见认为，生活在东西文化交叉点上的立陶宛人应当致力于综合这两种文化。尽管这些意见带有明显的主观性，有些还很肤浅，但问题本身的提出有助于人们更加去关注国外的人们在做些什么，而更为主要的，是使其与最新艺术潮流的交流更为活跃。

与世界文学发展相比较，二十世纪初以前的立陶宛文学思想落后了几十年。1905年之后，作家们已在努力追赶时代的步伐。进入他们视野的，不仅有公认的经典作家，还有那些创造新的文学方法的作家。例如，在私人通信中，科列文-米凯维丘斯和吉拉倡导易卜生戏剧创作的理念。汉姆生的作品也影响了普伊德的剧作《草原》，对舍伊纽斯和萨维茨基斯这两位后来将自己的创作和生活与斯堪的那维亚文化连在一起的作家也有影响（这两位作家都曾长时间在斯堪的那维亚国家居住过）。总的说来，当时曾令整个欧洲震惊的“斯堪的那维亚现象”，也令波罗的海沿岸的作家们心仪，他们满怀决心试图克服文化上的落后。

东方历史和文化也具有强烈的吸引力。这是东方学在欧洲流行的反映，但在立陶宛，这种吸引却有自己特殊的基础。作家们试图寻找东方哲学、宗教、文化与立陶宛古代多神教文化的相似之处，从而探查出可以依靠的“民族精神”的独特因素，这些因素的发展还可以避免盲目模仿大文化这

一现实的危险。但对这一问题，作家们触及的深度有所不同。一些作家（如比留纳斯、韦日冈塔斯、斯提亚波纳伊提斯等）仅限于翻译过来的印度哲学、传说和神话作品；另一些作家仅从事翻译工作（例如克里奥帕斯·尤尔吉利奥尼斯译欧玛尔·海亚姆之作，迈罗尼斯译比利哈纳的诗歌）；还有一些作家（如古斯塔伊提斯）在自己的学术著作中讲到东方学问题。受东方主义影响最明显的是画家丘尔利奥尼斯、作家维都纳斯和科列文-米凯维丘斯。维都纳斯曾翻译过《摩诃婆罗多》，喜欢对传说中呈现出的世界形象进行再创造，他相信，在古印度的文学文献中，“记录了人类的最高知识”，人在世界中的位置问题在东方文化中远比西方文化中表现得更清楚。某些具体细节（如对火的崇拜）使维都纳斯可以将印度宗教和古立陶宛宗教进行直接比较。梵语的作品和佛教思想吸引了曾在基辅大学学过印欧语言的科列文的注意。在巴库时，他写了一系列散文作品，后来合成一集，总题为《东方神话》，在这本书中，作者广泛利用了佛教神话、《阿维斯陀经》[①]和《古兰经》的情节，致力于再现东方文学所特有的风格，并使它们符合自己独特的关于人不安分的本性并不懈求解的新浪漫主义理论。

《彩虹》杂志的编辑柳达斯·吉拉认为自己的创作是世界文化的一部分。1913年，他宣称：“民族文学是世界文学的一个组成部分”。立陶宛的作家们都争取尽可能地超越国界。为此，俄罗斯和波兰出版界为他们提供了最现实的途径；译成别国文字的立陶宛作家的作品一本接一本地出现。1909年，由高尔基编辑的丛刊《知识》发表了亚修卡伊提斯的短篇小说《林荫道上》(1913)，《同代人》杂志刊出热迈捷的短篇小说《在紧闭的窗后》和《教士慈悲小鬼如意》。女诗人凡达·吉朱利捷曾在《大众新刊》和《俄罗斯财富》杂志社任职。1916年，彼得堡的《祖国》丛刊登载了拉脱维亚、爱沙尼亚、乌克兰和其他文学的典范之作，同时刊登了立陶宛的诗歌和散文作品，并附有详尽的导读文章。所有这些作品都是立陶宛年轻的诗人巴利斯·斯鲁奥加翻译的。在高尔基的直接领导下，他们准备出一期立陶宛文学大型丛刊。参加翻译工作的人有巴尔蒙特、伊万诺夫、勃洛克、勃留索夫等（由于第一次世界大战的干扰，这项工作最后没有完成）。波兰语的立陶宛作家文选也开始出版。1907年，华沙出现一本立陶宛小说集《年轻的立陶宛》，其中收入了热迈捷、比留纳斯、拉加娜和亚修卡伊提斯的作品。同年，基辅也出了一本名为《挫折》的文集，科列文与一些年轻的波兰作家共同参加了这项工作。1911年出版波兰语立陶宛诗集《复兴的立陶宛之诗》。立

---

① 古阿塞拜疆、中亚细亚和波斯的祆教圣经汇编。——译注

陶宛作家与白俄罗斯作家之间的联系更为密切。白俄罗斯作家弗朗西斯科·博古舍维奇、柯拉斯、鲍赫丹诺维奇、皮亚杜利亚彼时就生活和工作在维尔纽斯。他们与吉拉、比留纳斯、拉兹济努·别列达等都有交往。

民族界限的削弱使立陶宛作家更广泛地了解了发生在邻近国家的文学现象。同时，1905—1907年革命以及革命后的复杂时期仿佛挖掘出他们的创作潜力，并将其纳入两个互相对立的轨道。一些作家逐渐远离社会问题和政治问题，转而追求现代派；另一些作家则努力表现社会理想，捍卫传统艺术的权利。

年轻的批评家格尔巴恰乌斯卡斯和丘尔利奥涅涅-基曼塔伊涅最鲜明地反映出那些回避社会问题的作家的情绪和兴趣。

尤奥扎巴斯·格尔巴恰乌斯卡斯（1876—1944）毕业于波兰克拉科夫大学，赞同"青年波兰"派的思想体系，对普日贝谢夫斯基、维斯皮扬斯基等一批波兰新浪漫主义派作家十分痴迷。他1908年出版的文集《荆冠》，具有文学宣言的意义。他的主要口号是：每个作家都应该了解民间神话中最鲜明地反映出来的民族精神。他认为，立陶宛文学是对古典主义陈旧的模仿。由于受到其他民族文学的影响，立陶宛作家丧失了独特的风格，同时，对现实主义的狭隘理解也阻碍着他们的进步。

索菲娅·丘尔利奥涅涅-基曼塔伊涅（1886—1958年，画家丘尔利奥尼斯之妻）也陈述了类似的观点。她同样号召探索"民族精神"，但认为立陶宛艺术的未来要借用西欧文化的方法。

批评家克拉加斯、诗人吉拉、女作家佩特克维采杰-毕杰等则捍卫现实主义创作原则。对抒情诗的兴趣再度激增是这一时期的重要现象，涌现出一大批年轻的诗人：兹格马斯·盖伊达马维丘斯-格列、阿多马斯·拉斯塔斯、尤尔吉利奥尼斯、古斯塔伊提斯、卡西斯·宾基斯、米科拉伊提斯-普提纳斯、斯鲁奥加、斯提亚波纳伊提斯等。他们中的一些人后来对立陶宛文学的发展起到了决定性的影响。对人的内心世界和艺术形式的共同兴趣把他们联系在一起，他们致力于借鉴世界诗歌创作的经验，特别是在情节布局、诗学观念和做诗法方面（富有联想的形象、复杂的隐喻、自由诗等）。一些作者（古斯塔伊提斯、米科拉伊提斯-普提纳斯、斯鲁奥加等）倾向于象征主义，尽管立陶宛文学中象征主义最终巩固下来已是二十年代的事。

二十世纪初，新浪漫主义和印象主义的地位更为牢固。科列文-米凯维丘斯的长篇诗剧《沙鲁纳斯》（1911）、吉拉的诗、韦日冈塔斯的短篇小说（将过去的历史诗化、模仿民间创作等）都是在取自波兰文学的新浪漫主义基础上创作的。在寻找"民族精神"的过程中表现出来的新浪漫主义因素，在维杜纳斯的戏剧作品中最为明显。

维都纳斯(维尔海姆·斯特罗斯特,1868—1953年)在某种程度上是现实的文学发展进程的旁观者(他生命的大部分光阴是在东普鲁士度过的),但他独特的哲学思想、多方面的创作活动以及与日耳曼主义的斗争一直得到立陶宛知识界的关注。他创作了大约三十部戏剧作品,其中最重要的是话剧三部曲《永恒之火》(1902—1909)、神秘剧《先辈的影子》(1908)和悲剧《世界大火》(1922—1928)。在《永恒之火》中,维都纳斯表达了自己对世界和人民的理解。在前言中,他写道:“我觉得,整个世界、全部生活,都是一种巨大力量的象征,并且来源于这种力量。在我思索的目光中,单独的人、人民甚至世纪,都体现了一种伟大的秘密。”在神秘剧《先辈的影子》中,维都纳斯探讨了个人与历史、个人与“民族精神”之间的关系问题,他得出一个结论,即个人只有在痛苦和不幸中净化一己之我以后,才能成为真正完美的个体和公民。这两部作品像维都纳斯的大多数戏剧作品一样,是以诗的形式写成的。以第一次世界大战为主题的悲剧《世界大火》更为接近现实主义戏剧创作原则。

149·

二十世纪初,印象主义在立陶宛文学中最鲜明的代表是舍伊纽斯。当然,在拉斯塔斯、尤尔吉利奥尼斯的诗歌,普伊德的小型精细画中已经出现印象主义的萌芽,但只有在舍伊纽斯的散文中,印象主义才是从作者的处世态度和世界观中和谐地涌流出来。

伊格纳斯·舍伊纽斯(伊格纳斯·尤尔库纳斯,1889—1959年)认为,艺术是灵感神秘的果实,它超越于时间和空间之上,只有在个人的感受中才有唯一永恒的价值。舍伊纽斯从一开始便拒绝客观描写的方法,根据一些矛盾、易变、很难记录下来的印象来塑造形象。第一人称的叙述形式最为他所喜爱。还是在舍伊纽斯最早期的一批作品(如长篇小说《驼子》,1913年;中篇小说《浪涌》,1913—1914年;《夏天的盛筵》,1914年)问世后,他便已经声名远扬。但是,舍伊纽斯很快便转而从事外交工作。只是在三十年代,他才重返文坛。

尽管对现代主义情有独钟,二十世纪初的立陶宛文学基本上还是沿着现实主义传统的轨迹发展。在1905—1907年革命的影响下,这一传统甚至获得了更为激进的发展。一批年轻的文学家谙熟社会主义和马克思主义思想,而其中一些人还是1896年在立陶宛成立的社会民主党人。这一代作家不仅带来新思想,而且带来新的艺术倾向。散文作品中,讽喻性的小品文、政治抨击文章和艺术随笔广为流行,各种印象主义的因素也使风格更趋丰富。诗歌作品中,出现了一些新的形象和革命的象征。

康斯坦提纳斯·亚修卡伊提斯(1882—1941)是社会民主党积极的活动家,在描写城市题材的短篇小说和速写中,他遣责了剥削人的现象和反

犹太情绪，歌颂了敢于抗争和自我牺牲精神。在受到高尔基的剧本《在底层》影响而写的话剧《饥饿的人们》(1908)中，他指出了自由派知识分子面对革命事件时的惊慌失措。从1907年流亡起，亚修卡伊提斯大部分精力都投入到写作小品文和讽刺文中，对沙皇俄国的对外政策和立陶宛文化生活中的反动现象进行抨击。之后，他的文学创作逐渐偏离了革命思想。

伯洛纽斯·拉乌齐亚维丘斯-瓦尔格沙斯(1885—1916)由于参加1905年事件被迫流亡美国。他的作品也触及尖锐的社会题材，作品的特点是激烈的冲突、鲜明的对比和政论性。

约纳斯·科里科修纳斯-约瓦拉斯(1880—1962)的诗歌与1905—1907年事件及其后来的无产阶级文学的发展紧密相连。科里科修纳斯-约瓦拉斯的创作道路始于用传统手法对大自然和庄稼人的痛苦进行描绘，但他的作品中很快便洋溢着革命的战斗精神。他的诗中充满抒情、象征、民俗的隐喻和拟人，其中一些还成为民歌。

在很多其他作者的创作中也可发现激进思想的反映。例如，于奥扎斯·古拉乌斯基斯的短篇小说在揭露教权主义方面鞭挞入理；卡洛利斯·拉奇卡乌斯卡斯-瓦伊拉斯和吉朱利捷的抒情诗感情激昂，充满反抗精神；巴尔特鲁沙伊季斯-梅米亚列翻译了大量革命歌曲，其中包括《国际歌》。然而，就艺术价值来说，这些作家的作品还无法与老一辈现实主义作家的艺术同日而语。只有革命环境直接造就出来的比留纳斯和亚诺尼斯，达到了较高的艺术水准。

约纳斯·比留纳斯(1879—1907)早在就读于利耶帕亚中学时，就参加过学生的进步活动，阅读马克思和达尔文的著作，与卡普苏卡斯和亚修卡伊提斯保持亲近的关系。他在工业中心城市(希奥利艾和帕涅韦日斯)生活时，在工人中间开展宣传工作，写政论文章和宣传社会主义思想的小册子。

比留纳斯的早期创作(1901—1903)充满反抗精神。在短篇小说《第一次罢工》、《失业》和《途中》里，他歌颂了工人阶级的团结统一和为争取自己的权利而进行的斗争，思考了社会不平等产生的原因。这是立陶宛无产阶级散文创作最早的典范之作。在这些作品中，还可以看到比留纳斯在抒情、心理描写方面的才能，这在1904年之后表现得更为明显。当时作家被剥夺了在俄罗斯帝国大学学习的权利，先是到德国，转而又到瑞士继续接受教育。后来比留纳斯因患肺结核而不再从事积极的政治活动(1905—1907)，基本上住在波兰的山地气候疗养区扎科帕内，并于那里病逝。最令比留纳斯感兴趣的，是遭受来自社会的和道德的侮辱之人的内心世界。 ·150

比留纳斯并非偶然地将自己的创作主题定位于农奴制时期。他并不追

求事无巨细地复原农奴制下农民生活的全貌，而是利用细节描写揭示出几辈人命运中所遭受的精神屈辱（例如《星》、《棍子》）。他最重要的作品《忧伤的故事》（1907）也是献给农奴制主题，描绘了1863年立陶宛起义，但这部中篇小说的意义远比它所描绘的事件更为宽泛，它引起对1905—1907年革命的类比联想。

在比留纳斯现代主题的作品中，他以一个伟大的人道主义者和善于捕捉人感情中最细微变化的敏锐的心理学家的面貌出现。作家经常会依赖自己个人的生活经历和童年印象。比留纳斯创作了立陶宛短篇小说真正的杰作——《勃里修斯的结局》（1906）和《命中目标》（1906）。他是立陶宛散文作家中达到高水平技能的第一人。卡普苏卡斯称之为“立陶宛最著名的小说家”。

尤利乌斯·亚诺尼斯（1896—1917）是在1905—1907年革命之后步入文坛的，但革命事件却深刻铭记在他的记忆中，并且在他后来的长诗《1906年秋的一个深夜》中得到反映。他十五岁时便已在当时的学生秘密小组里享有很高威望。在希奥利艾中学就读时期，他钻研马克思、列宁的著作，参加工人大会，散发号召书。第一次世界大战期间，他疏散到沃罗涅日，在那里创建了立陶宛社会民主党党支部，转到彼得格勒后，又参加了俄国社会民主工党（布）。1916年，他曾两次被捕，二月革命把他从监牢中解救出来。在这段时间里，他以一个演说家而闻名于世，并作为记者参加了布尔什维克的四月代表大会，心中满怀对新的革命的期待。

亚诺尼斯是立陶宛第一位受到马克思主义影响的诗人。他创作的主要题材是城市无产阶级的生活和城市。后者对他而言，是进步和推动历史向社会主义发展的象征。他鲜明地反映出阶级矛盾和社会不平等（如《雇农之歌》、《劳动大军》和《你见过吗？》），号召同沙皇制度斗争（如《战士之歌》和《选自劳动手册》），表现出对劳动人民必胜的信心（如《致未来的幸福》、《新的早晨》）。在以第一次世界大战为题的诗作中，诗人描写了人民的疾苦和战争的毫无意义（如《逃兵》、《军队在行进》），赞成将帝国主义的战争转变为国内战争（如《站起来，俄罗斯！》）。在他创作的一首诗中，歌颂了即将到来的社会主义革命的胜利《欢呼吧，我们的生命，我们要活着向你致敬》。

亚诺尼斯提出了对立陶宛诗歌而言全新的社会主题和思想，创作了独特的超短篇抒情叙事诗，诗作的中心是事件、情景、肖像和对比鲜明的形象。他在展示现实世界的缺陷的同时，深刻挖掘了人的世界观和情感世界的独特性。亚诺尼斯的诗作大都建立在紧张的内心状态和思想急剧转变的基础上。他认为高尔基是自己的战友和老师，对高尔基的著作评价颇高，

并把他的一部分作品译成了立陶宛语。海涅、扬·莱尼斯和魏登鲍姆的诗令他倍感亲切。

在这一时期,马克思主义文学批评也开始起到一定作用。在立陶宛,这方面的代表人物是文采斯·卡普苏卡斯(即文采斯·米凯维丘斯,1880—1935年)。他先是作为一名政治活动家、立陶宛1905—1907年革命的领袖之一、政论家和立陶宛社会民主及共产主义报纸的编辑而闻名,后来成为共产国际的著名活动家。

与无产阶级生活相关的文学的发展是这位批评家最为关心的事件之一。他宣传无产阶级文学,写了很多关于比留纳斯、亚诺尼斯以及外国作家乔治·伦敦、维尔哈伦的评论文章。

十九世纪末二十世纪初立陶宛文学的进步,部分地也是由当时欧洲文学总的发展决定的。在立陶宛确立了现实主义文学,尽管已经晚了一大步。对立陶宛现实主义文学形成起到重要作用的是波兰文学和俄罗斯文学,它们指引着立陶宛的作家们关注社会生活的现实问题,促进了批判因素的加强,唤醒对社会变革的信心。与此同时,立陶宛的现实主义文学也 ·151 有自己独到的特色,这是由其独特的历史条件决定的。民族解放运动对文学的影响最为深刻。从类型学上来说,它使立陶宛文学与东欧各民族,如保加利亚、捷克、匈牙利文学更为接近,虽然这些民族的文学之间几乎没有任何直接的接触。而侧重农村生活题材、将农民阶层作为主要的受众以及因此顺理成章地对进步思想的鲜明反映,使立陶宛文学与其他波罗的海沿岸民族(拉脱维亚、爱沙尼亚)的文学及邻近的白俄罗斯及乌克兰文学更为亲近。1905—1907年革命后现实主义的发展主要表现为心理描写、抒情性的加强和对新的表达形式的大力探索,从本质上来说,这符合当时居住在俄罗斯帝国范围内的各个民族文学的总发展趋势(无产阶级和革命情节主题的确立、众作家之间思想和精神上的不同)。就现代主义流派而言,与其他东欧文化相比,立陶宛艺术和文学都只是在极小的程度上有所触及。

第六章 爱沙尼亚文学

十九世纪末二十世纪初的爱沙尼亚文学史可以分成两个阶段:现实主义文学的形成阶段(十九世纪九十年代)和始自1905—1907年革命的革新文学美学的文化阶段。

这一时期,爱沙尼亚民族的阶级结构正在发生深刻的变化,社会和民族矛盾日益激化。封建残余势力依然强大,大部分土地仍掌握在贵族阶层手中;与此同时,爱沙尼亚的农民阶层阶级分化仍在继续,各农民阶层之间利

益的不同日趋明显。借助于外国以及来自彼得堡和莫斯科的投资而飞速发展起来的经济在十九世纪末时已将爱沙尼亚和拉脱维亚变成了俄罗斯发达的工业区，这直接导致都市化的加速以及无产阶级和工人运动的发展。城市人口中爱沙尼亚人的数量显著增长。为了在与贵族争抢经济生活和政治生活中重要位置的斗争中取得胜利，爱沙尼亚的资产阶级开始联合起来。

世纪之交，爱沙尼亚知识分子阶层的代表人物在塔尔图大学和俄罗斯以及外国大学和艺术学校中获得高等教育。这些知识分子与农民的出身环境血肉相连，他们成为社会发展的一支重要力量。

期刊的出版也大幅增加，这为进一步拓宽文学作品的发表园地提供了可能。爱沙尼亚语文学出版物的种类和印数也有所增加（仅 1903 年一年，便出版了爱沙尼亚语书籍四百余册）。十九世纪末，先进的社会思想和文学思想向一个新的阶段过渡的前提条件已经成熟，民族解放思想的广泛传播也是促进这一思想形成的一个重要因素。

对俄罗斯、西欧以及斯堪的那维亚杰出的现实主义作家创作的译介和批评综述，推动了爱沙尼亚文学的发展。在此前一直占有重要位置的是对德国文学的翻译，到十九世纪末时，其比重已有所下降。但正是在这一时期，爱沙尼亚的读者和观众开始了解豪普特曼和苏德尔曼的作品。与最新俄国文学的接触（列夫·托尔斯泰和契诃夫、高尔基的创作）在世纪之交得到进一步加强，俄罗斯现实主义的思想在爱沙尼亚读者中找到了知音。法国作家中，对爱沙尼亚散文作品发展有显著影响的，是左拉和莫泊桑。被译介最多的作者还有比昂松、易卜生、马克·吐温、显克微支以及匈牙利作家约卡伊、芬兰剧作家帕卡拉、米娜·康德和拉脱维亚作家布劳曼等。

爱沙尼亚文学中现实主义方法的形成始于十九世纪九十年代。现实主义流派首先在现代题材的散文作品和为乡村戏剧爱好者写的剧本中强大起来。

152·

十九世纪九十年代的诗坛，在总是弹着过时的民族觉醒题材老调的后浪漫主义风尚的背景下，出现了雅各布·塔姆（1861—1907）的抒情叙事诗，诗中将民间传说中的情节与农村的日常生活情节结合在一起；还有卡尔·爱德华·肖艾特（1862—1950）伤感的爱国主义抒情诗和安娜·哈瓦感情真挚的情诗。

爱沙尼亚杰出的诗人约翰·利伊夫（1864—1913）在世纪之交时也创作了一部分优秀的抒情诗。他世界观的形成和文学活动的开始受到民族觉醒时期爱国主义理想和文学传统的巨大影响。在散文创作方面，他是那些准备确立批判现实主义原则的作家中的一员。利伊夫为爱沙尼亚诗歌的革新奠定了基础，二十世纪最初十年间，这种革新得以广泛展开。他抒情的

天才及透过其天才折射出来的时代的社会情绪和诗人个人生活的不幸境况（他曾身患重病），是个人因素和真正的人民因素独特的融合。利伊夫的爱国主义抒情诗较前辈诗人更为冷峻。撕去浪漫主义欣赏的面纱后，他看到他所身处的爱沙尼亚生活中真实的苦难和矛盾——社会不平等、政治和民族压迫、富人政权的残酷无情。在他的诗歌中，祖国的命运以个人悲剧的形式表现出来。尽管利伊夫的抒情诗中有阴郁和怀疑，但却充满了对祖国人民美好未来的信心。

就二十世纪爱沙尼亚诗歌发展状况而言，利伊夫作品的诗学在很多方面是超前的。他晚期的抒情诗集和收录他散文小品以及旁注的书《来自生活深处》(1909)对文学的发展最有影响。“青年爱沙尼亚”文学小组的年轻诗人们将利伊夫看作是本流派的先驱。

爱沙尼亚批判现实主义文学的产生和发展与文学活动家爱德华·维尔德(1865—1939)有着最为紧密的联系。他的创作代表着民族文学发展中整整一个时代。维尔德是杰出的叙述大师，他创作颇丰，同时又积极探索，对当时的进步思想有浓厚的兴趣。还是在年轻时代，当作家在塔林、塔尔图和里加担任爱沙尼亚和德国报纸的记者时，便已具有很高的知名度。他早期的散文作品，包括大量的幽默作品、短篇小说、中篇小说和长篇小说，因引人入胜的情节和极为尖锐的矛盾冲突而独具一格。虽然这些作品对主人公性格的刻画不够鲜明，但却极为清晰地表达出他反对等级隔膜以及对聚敛钱财和贪婪追求财富的世界的谴责。

维尔德在柏林和塔尔图秘密小组里接触到科学社会主义学说(1090—1892)，这在作家世界观的变化中起到了重要作用。他的长篇小说《蛮荒之地》(1896)证明了作家创作上的成熟，同时也是爱沙尼亚早期批判现实主义的巅峰之作，作品反映了与爱沙尼亚农村生活中贫富不均和矛盾相关的发展过程，揭示了犯罪现象的社会原因。他的另一部长篇小说《铁手》(1898)则反映了纳尔瓦城的工业无产阶级、纺织工人的生活。

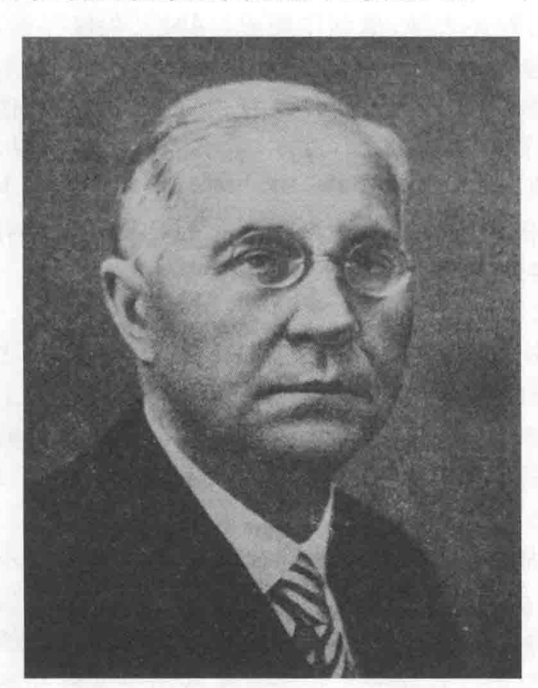
长篇历史小说《马赫特拉的战争》、《阿尼来的常客》和《预言家马里茨维特》(1902—1908)体现了作家杰出的创作才能。与那些描写遥远的过去年代的浪漫主义历史小说不同的是，作者利用了爱沙尼亚人民并不久远的1850—1860年农民起义时期的材料。在研究了很多真实的历史文件和事件见证人回忆的基础上，维尔德令人信服地描绘出一幅十九世纪中叶爱沙尼亚农村生活的社会画卷，传达出自发的农民运动的气氛，在很多方面甚至超乎历史科学之上。在1905年革命前夜，这部小说起到了宣传革命道路的作用。

这篇三部曲的小说以共同的主题互相连接，但在情节、人物（历史人物

和虚构人物)体系方面,每部小说又独立成篇。在《马赫特拉的战争》一篇中,作者描绘了1858年发生在马赫特拉州的农民起义,这次起义烧毁一处地主庄园,并且导致了和军队的冲突。在艺术再现农民家庭和地主家庭之间相互关系的章节里,穿插着作者历史政论性的综述。其中描写农民在庄园里不堪忍受沉重劳动的画面和"马赫特拉战争"本身及其后来对农民残酷镇压的戏剧性情节极富感染力。

《阿尼来的常客》描写的是生活在城市中的爱沙尼亚人的状况。当时,在城市里起表率作用的是波罗的海沿岸和德国的资本家,同时还保存着中世纪的教会精神。在最后一部,也是维尔德最宏伟的历史巨著《预言家马里茨维特》中,反映了当时的一种农民运动形式,即在宗教的分化运动中探寻摆脱无权地位的出路以及在此基础上出现的爱沙尼亚人向克里米亚的大批迁移。维尔德的这部社会性史诗在深刻理解历史及人的命运与社会发展关系的基础上完成,是批判现实主义的一个重要现象。

153·



爱德华·维尔德 照片 1920年代

1905年末,因是社会民主党人和爱沙尼亚革命事件的参加者,维尔德理所当然流亡海外。他曾住在赫尔辛基和很多西欧的其他城市,还到过纽约。在流亡生活的最初几年里,政治性讽刺文章在他的创作中占有显著位置。作家在哥本哈根一直住到1917年,在那里,他创作了反映丹麦工人生活的长篇小说《赎罪》(1909)和一系列揭露现代社会道德准则之伪善的短篇小说。

维尔德创作的剧本在爱沙尼亚戏剧发展进程中起到了重要作用。作家对舞台艺术一直有着浓厚的兴趣,他从事戏剧创作之时,已经是一位经验丰富的语言大师了。他的话剧《抓不住的奇迹》(1912)和性格喜剧《家神》(1913)写的是民族文化问题。

维尔德的最后一部长篇小说《米亚埃居来的卖奶人》(1916)是他叙事

性作品的艺术巅峰。作家再度选取农民和地主的相互关系为主题，但历史情况较前已有变化，而且作品是用另外一种讽刺的语调写成。这部长篇小说中细致的心理分析和驾驭风格的技巧，以及维尔德晚期一些短篇小说的创作特色，证明作者对二十世纪现实主义的最新发展倾向十分敏感。

在世纪之交与维尔德并肩创作的还有另一位对社会不公毫不妥协的揭露者——恩斯特·彼得松-夏尔加瓦（1868—1958）。他创作了系列短篇小说《祸根》（1899—1901）和中篇小说《启蒙者》（1904）。在这个现实主义创作方法占优势地位的时期，还有很多年轻的作家在现实主义的轨道上开始了自己的创作生涯，其中包括爱沙尼亚最负盛名的词语艺术大师安东·汉森·塔姆萨列（1878—1940）。

在爱沙尼亚萌芽相对较晚的批判现实主义创作原则为文学带来了现实的社会课题；叙事性散文作品成为文学的主导类别，其中首先得到发展的是长篇小说和中篇小说体裁。之前文学中主要是反映民族自我肯定的象征形象，但现实主义式的典型化性格随后取代了其中浪漫主义式的主人公（例如，弗里德里希·克罗伊茨瓦尔德的《卡列维波埃格》，爱德华·博恩霍赫的《复仇者》）。主人公们的行为动机首先来自社会因素，对他们内心状态的描写更加外显；对日常生活进行真实可信的细节描写得到极大的重视。爱沙尼亚第一代主要的现实主义作家维尔德和彼得松-夏尔加瓦的特点是具有社会批评的尖锐性和积极的、在某种程度上甚至是政论文式的作者立场。艺术地反映时代的社会矛盾是爱沙尼亚早期现实主义最重要的社会功能之一。

1905—1907 年革命成为对文学产生重要影响的转折性事件。文学鲜明地反映了战斗的情绪和对创新的追求，革命行动的英勇精神和悲剧性。一批新的作者和新的艺术描绘手段进入文学创作领域。在社会高涨的情绪影响下，文学中也出现了浪漫主义的新浪潮，这主要在古斯塔夫·苏伊茨、弗里德贝特·图格拉斯等“青年爱沙尼亚”小组的作家们的早期创作中得到鲜明的反映。

在革命的年代，爱沙尼亚无产阶级文学向前迈出了第一步，其奠基者是汉斯·佩格利曼（1875—1938）和约翰·利连巴赫（1870—1928）。政治讽刺类作品得到发展。在利连巴赫的“思想者”出版社出版的文集和其他出版物中，维尔德、彼得松-夏尔加瓦、图格拉斯、塔姆萨列等一些支持人民斗争的民主派作家与无产阶级作家精诚合作。这一时期，作家们与先进的俄罗斯文学，特别是与高尔基的创作之间的接触更为密切。 ·154

此前十年经济的发展和 1905—1907 年革命过程中社会积极性的提高促进了民族文化的发展。在一系列的新生事物中，爱沙尼亚文学协会的成

立及其会刊《爱沙尼亚文学》(1906—1940)的创刊最应提及。爱沙尼亚艺术家协会的活动开始了定期组织造型艺术展览会的传统。还创立了一所博物馆,它成为爱沙尼亚人民民俗和文化历史珍品的保存所;建立了第一批(私立)用爱沙尼亚语授课的中学;在高等院校就读的爱沙尼亚大学生的数量激增。一场为爱沙尼亚标准语制定规则和丰富词汇的积极工作开始进行。爱沙尼亚语出版物的数量也大幅度增长。文化迅猛发展的过程一直持续到第一次世界大战开始之前。革命失败后的政治反动都没能停止发展的势头。

两次革命——1905 年革命和伟大的十月革命——之间文学生活的特点是,各种创作流派壁垒分明,各流派的代表人物之间进行着十分活跃的辩论。参加了政治斗争的作家(如维尔德、图格拉斯、佩格利曼)被迫移居国外,但他们与祖国的文学活动仍然保持着联系。文学方法和流派的关系以及文学体裁发生了巨大的变化。新浪漫主义流派宣告了自己存在的权利,与此前十年间占统治地位的批判现实主义共同发展。文学的这一变化触及了爱沙尼亚批判现实主义文学的题材和风格。新的社会条件,以及爱沙尼亚文学与西欧文学、俄罗斯文学和斯堪的那维亚文学之间更为牢固的联系,是促进这一现象产生的原因。

在现实主义文学中占主要位置的仍然是维尔德,他的创作沿着深化心理分析和风格多样化的轨迹发展。年轻的现实主义作家中最为引人注目的是在自己的长篇小说中反映爱沙尼亚尖锐问题的麦特·梅特萨努尔克(1879—1957)和具有非凡幽默才能(中篇小说《春天》,1912 年)的奥斯卡尔·卢特斯(1887—1953)。以现实主义农村小说起步的图格拉斯和塔姆萨列(后者是暂时的)在这一时期更为倾向于新浪漫主义方向。在某些青年作者的散文中还可看到自然主义的趋势,但他们还不过是处于文学进程的边缘。

在这一时期,爱沙尼亚戏剧也在艺术上成熟了,塔尔图和塔林(1906)专业剧院的建立对戏剧的发展起到了巨大的推动作用。此前以创作幽默的农村小说和为舞台剧爱好者写脚本而著名的奥古斯特·基茨贝格(1855—1927),在这一时期成为最负盛名的爱沙尼亚戏剧作家。他的一部矛盾冲突激烈、心理描写多维的话剧《疾风之中》(1906)在塔尔图的"瓦涅穆伊涅"剧院建成首演时被搬上舞台。接下来,基茨贝格又创造了真正深刻的个性——话剧《财神》(1915)中对钱财和权力贪得无厌的富农米亚尔特、悲剧《神通广大的人》(1912)中的浪漫主义女英雄季伊娜,她在农奴制时期为个性自由和人的尊严而战斗,以及其他一些人物。除了前面提到过的维尔德的话剧《抓不住的奇迹》、《家神》和基茨贝格的这些剧作,卢特斯的一些反映人民生活的独幕喜剧(如《一棵白菜》,1913 年,等等)也深受爱沙尼亚观

众的喜爱。这样，从时间上来说稍微滞后的批判现实主义向爱沙尼亚戏剧艺术的“突破”，为我们留下了一系列成为经典民族戏剧的优秀作品。

反动时期，具有浪漫主义倾向的作家的创作逐渐开始重新确定方向。由于不接受现实，作家沉湎于浪漫想象的世界或大自然当中；由于无法解决社会问题，他们便去探寻存在的普遍问题和个人心理。

在二十世纪头二十年的时间里，爱沙尼亚诗歌在新浪漫主义的旗帜下进行了革新。古斯塔夫·苏伊茨的第一本诗集《生命之火》(1905)，成为这一改革进程的序曲。这本优秀的诗集用诗的形式宣告社会和民族解放思想和年轻一代诗人的战斗口号：

· 155

你听——大地在呻吟！
你感觉到吗——热血在沸腾！
正在决定——不要还是要！
大海在咆哮，冲出泡沫的波浪。
你要准备好！

《生命之火》及苏伊茨后来的创作，展现了诗人对传统的发展和创新，在对爱沙尼亚诗歌而言全新的诗歌格律、诗节形式和选音方式中反映出新的世界观。诗集《风之国》在抒情主人公的思考和感受中表现出诗人在反动年代的世界观。革命时期满怀希望和鼓舞的诗人被一种深深的失望、怀疑和痛苦的嘲讽所取代。充满无望的秋天沼泽景致成为祖国命运和与之紧密相连的诗人自身命运的象征。但是贯穿整个诗集的祖国的象征形象——风之国，却与神话中幸福的北方之岸形象遥相呼应。

在第一次世界大战期间，苏伊茨再次被唤醒，成为斗士、反战演说家和自己时代的歌手。诗人新的创作方针引起了他作品中创作风格的变化：节奏变得激动“无序”，诗行中冲进散文式的语言和语气词(在这一时期，可以发现诗人在思想和形式方面与早期德国表现主义之间的接触点)。当时苏伊茨在巴黎，他痛苦地经历了第一次世界大战的开始；这种情绪反映在他的一些讽刺性的诗体报道中(《在卢森堡的花园里》、《克虏伯康采恩》)。诗人由谴责帝国主义的屠杀开始理解人民群众斗争的必要性和社会变革的不可避免。

作为爱沙尼亚诗歌革新者的诗人还有生于穆胡岛的维列姆·格伦塔尔-利达拉(1885—1942)，一系列关于祖国大自然印象主义的精致、优美的诗歌的作者(《歌集》，1908年；《遥远的岸》，1914年)，以及恩斯特·埃诺(1875—1934)，许多渗透着泛神论世界观的诗歌和叙事诗的创作者(《新

诗》,1909 年;《灰色的歌》,1910 年)。

在新浪漫主义散文创作中,弗里德贝特·图格拉斯(1886—1971)最为出众,他曾是 1905 年革命事件的积极参加者。他这一时期的微型小说和短篇小说散发着革命的浪漫气息,充满反抗精神和失去的忧伤(《大海》、《致我自己的太阳》、《通往各各他之路》)。1906 年,图格拉斯被释出狱,开始了政治移民的流浪生涯。他关于变革社会的幻想在反动时期让位于关于新艺术的幻想。在他的创作中,一些私密性的题材和心理问题占据了首位;他逐渐倾向于印象主义(短篇小说《夏夜的爱情》、《稠李的叶片》等)。在日记体小说《费立克斯·奥尔穆松》(1914)中,对大自然的描绘与对作家主人公内心状态的描写融合在一起,在对主人公的思索中反映出年轻的爱沙尼亚知识分子在第一次世界大战前夕的世界观危机和创作探索。具有象征意义的人物和象征的情景在图格拉斯以后几年创作的短篇小说中建立在神话结构的基础上。"创造神话高于一切!"作家这样总结自己这一阶段创作的美学信念。收入《命运》一集中的短篇小说,不仅触及到人的存在的普遍问题,同时也表现了作家所处的时代——帝国主义战争开始时,与祖国分离的作家的灾难感和对人文文化命运的担忧。

另一位爱沙尼亚散文作家塔姆萨列的中篇小说主要描写青年知识分子对生活价值的求索。对主人公精神生活进行细致的心理描写,这种手法可以在作家的所有细节和潜流中找到,使艺术家的风格接近印象主义。而塔姆萨列浪漫的微型作品和寓言故事却在象征主义和印象主义的框架之外。在芬兰-爱沙尼亚女作家艾诺·卡拉斯(1878—1956)的短篇小说中,为个性自由而进行的浪漫主义反抗与对主人公内心世界的现实主义分析结合在一起。与她这种精雕细刻的鲜明风格形成对比的,是扬·奥克斯(1884—1918)充满斗争激情、愤怒抗议虚伪、沉重和灰暗生活的散文作品。

156 ·

新浪漫主义流派的大部分作家都或者加入了文学小组"青年爱沙尼亚"(1905—1915),或者与之有密切的联系。该小组的精神领袖是苏伊茨,图格拉斯参与了制定小组美学纲领,小组的文学核心人物还有诗人格伦塔尔-利达拉,批评家伯恩哈德·林德和语言学家约翰尼斯·阿维克。几乎所有的"青年爱沙尼亚"人都是才华横溢的随笔作家。小组出版了五本"青年爱沙尼亚"纪念册和一本单独的文集《在战斗的日子里》(1905)。1910—1911 年,出版了文学艺术杂志《青年爱沙尼亚》。在这些出版物中,收入了短篇小说作家卡拉斯、塔姆萨列以及很多其他青年文学家和艺术家的作品。新一代的著名诗人玛丽·安德尔、约翰尼斯·桑佩尔和约翰尼斯·巴尔巴鲁斯的作品第一次面世。

"青年爱沙尼亚"文学小组的活动具有俄罗斯解放运动的"'红色'余

绪”(苏伊茨)。在“青年爱沙尼亚人”的一系列纲领性文章中,号召团结起来为自由而斗争,鞭笞了专制主义、教权主义和保守的资本主义道德。在小组此后的活动中,中心问题是革新爱沙尼亚文化,尽快使爱沙尼亚文学达到欧洲水平。“是爱沙尼亚人,也要成为欧洲人!”——这是“青年爱沙尼亚”的口号。小组不仅影响到文学,同时也影响了其他艺术文化门类——造型艺术、戏剧和音乐。小组成员努力拓宽与国外文学家,特别是与最新的法国和斯堪的那维亚作家的接触。“青年爱沙尼亚人”与芬兰文学家之间联系密切。“青年爱沙尼亚”的目标是,创造高水平的文学艺术,能够满足文化层次最高、最为挑剔的读者的品位。

“青年爱沙尼亚”人对待民族文化独特性的特殊态度以及他们对社会问题评价不足,令别人有根据责备他们倾向于世界主义、审美个人主义和精神上的社会精华论。在分析和评价前辈爱沙尼亚文学方面,小组成员——卓有才华的批评家们——极高的美学要求促使了新老两代作家的分化,围绕“青年爱沙尼亚”人的活动和创作形成一种紧张的政治氛围。第一次世界大战前夜,“青年爱沙尼亚”小组陷入危机,其成员之间在世界观上的分歧日益严重。战争的开始带来了对欧洲主流文化的失望,因为它无力反抗沙文主义的狂热。“青年爱沙尼亚”人怀着痛苦的自嘲承认了自己先前美学理想的破灭(图格拉斯的长篇小说《费立克斯·奥尔穆松》,苏伊茨的政论文章),尽管在战争年代里,“青年爱沙尼亚”主要的活动家在保卫人文珍品方面表现出极为高度的积极性。

尽管“青年爱沙尼亚”小组在立场上存在矛盾,但它在爱沙尼亚的精神生活中起到了重要的作用。诗歌、小品文和短篇幅散文体裁的创作上升到了一个新的水平,文学风格更趋完善。“青年爱沙尼亚”人对文学批评的影响最大,他们大力促进了文学批评的美学标准和专业化程度的提高。爱沙尼亚文学的国际联系更为广泛,特别是在爱沙尼亚语文学翻译以及向其他语言读者介绍爱沙尼亚文学方面(这首先是将爱沙尼亚文学作品译成德语、俄语和芬兰语),这在很大程度上要感谢“青年爱沙尼亚”人的活动。

1890—1917年对爱沙尼亚文学而言,是思想和艺术迅速发展的时期。现实主义的长篇小说、中篇小说和戏剧业已成熟,新浪漫主义者开始的风格革新在诗歌、短小散文和随笔作品中取得良好的效果。“青年爱沙尼亚”人提出的深化心理分析、发展艺术个性的要求对于下一个时期的发展卓有成效。这样,爱沙尼亚文学在一个从历史上看来相当短的时期内便克服了自己的落后,步入全欧洲的文学发展进程。

第七章 犹太文学

157· 世纪之交是犹太语文学创作飞速发展的时期。“犹太文学之祖”缅杰列·莫伊赫尔-斯福里姆(1836—1917)的创作尤其积极。这一时期,这位新犹太文学中批判现实主义的奠基人在读者中继续享有极高的威信和知名度。

伊茨霍克-列伊布什·佩列茨(1851—1915)是这一时期犹太文学中最重要、最具经典意义的人物之一。他一生的大部分时间都是在波兰度过的。他用犹太语创作的第一部作品长诗《莫尼什》于1888年发表在肖洛姆-阿莱赫姆出版的每年一期的《犹太民众文丛》中。九十年代,佩列茨以一位小说家、政论作家和科普作家的身份出现在由他创始的各种期刊中(《犹太丛书》、《文学与生活》、《娱乐报》),对社会进步思想的发展产生了重要的影响。

佩列茨是一位勇敢的艺术革新家,他革新了犹太文学的传统体裁。在他用自由诗的形式写就的诗剧《旧市场之夜》(1907)、《忏悔链》(1908)中,经典的现实主义与象征主义有机地结合在一起。作者以全新的方式对古代权威的激情和民间传说的智慧进行了思考。十九世纪九十年代末至1900年初,佩列茨在自己的作品中激烈反对中世纪的残余,这种残余势力在犹太环境中,特别是在波兰还十分活跃。这一特点在作家的短篇小说中反映得最为有力,这些短篇小说中思想、感情和性格的矛盾冲突十分激烈。例如,《神秘哲人》和《在邮车里》就是这样的作品,它们讲述的是宗教神秘主义的牺牲品,被剥夺了最普通的尘世快乐的人们。而在自己的抒情创作中,佩列茨歌颂了女性,赞美了她们温柔、自爱、骄傲、独立和对古已有之的不平等所进行的奋起反抗(如《忧郁的星期六》、《家庭幸福》、《汉娜夫人》等)。

佩列茨一度曾经寄希望于民族资本主义所谓“传播文化”的使命,希望它有决心,也有能力驱散笼罩犹太环境的中世纪的黑暗。摒弃了这个希望,作为一个政论作家和艺术家,他表达了对资本主义所谓自由的失望,对这个利字当头的不道德的社会进行了揭露,揭示了“掌权的人们”精神上的空虚,呼吁保护被侮辱和被欺凌的人们。佩列茨看到了被资本主义弱肉强食法则奉为经典的教权主义与社会压迫之间的联系(如《颠覆》、《四代人》、《长老的帽子》)。《保持缄默的僧侣》(1894)是佩列茨这一时期最负盛名的短篇小说。在这部小说中,作者满怀同情塑造了一个恭顺、无言、受到残酷剥削的劳动者形象。短篇小说《一个织布工的爱情》(1897)则表现出作家

对社会主义运动的好感。

然而,从1900年初开始,佩列茨的创作中,与当时欧洲文学中的新浪漫主义运动互相呼应的另一种主题逐渐开始成为主旋律。作家似乎从冷酷无情、精于算计的世界中走出,表现出对建立在不道德的反人道资本主义法则基础之上的社会关系的憎恶,在他创作的《哈西德派故事集》(1900)和《民间传说》(1904—1909)中,对过去时代的诗化描写占了上风。民间想象创造出来的主人公们的精神财富深深吸引了佩列茨。1905—1907年第一次俄国革命时期,佩列茨曾一度回归到现实世界尖锐的矛盾中,当时,他根据城市"底层"人的生活创作了几部独幕话剧(《香槟》、《早晨》、《姐妹》、《门外》、《林荫道上》)。

哈依姆-纳赫曼·比亚利克(1873—1934年,出生在位于乌克兰西北部的沃伦州)是九十年代末十分著名的优秀诗人。他主要用古犹太语(希伯来语)进行创作。在俄罗斯犹太社会迅速分化,并由此引起的矛盾处于激化状态时,比亚利克作为一个穷人的儿子步入文坛。他有些民族偏见,这一点在他一系列作品的激情上以及他的象征体系上都有所反映。然而,在比亚利克最优秀的叙事和抒情作品中,他达到了一个诗人的高度,表现出自己人民的希望和夙愿。这就是他的长诗《光》(1901)、《沙漠死人》(1902)、《火红的宪章》(1905)以及系列抒情诗《池塘》、短篇小说《篱笆墙外》、《富农阿里耶》等作品在读者中广为流传的原因。

比亚利克以《圣经》和预言的风格写成的怒斥沙皇政府挑起的蹂躏犹太人暴行的诗歌和长诗起到了进步作用。这些诗篇以激昂的热情号召人们奋起反抗民族压迫、反对以消极、恭顺的态度对待社会不平等(《大摧残叙事》1904年等)。 ·158

然而,绝大多数的犹太读者都不通晓希伯来语这门写作"圣书"的语言。作家感到迫切需要使自己的艺术创作与人民联系起来,于是,他开始使用犹太语进行创作,写就了优秀的抒情作品和描写日常生活的作品。这些作品受到肖洛姆-阿莱赫姆的高度评价,对二十世纪犹太诗歌的发展产生了重要影响。被译成俄语的比亚利克的作品曾多次再版(1910年,1912年),高尔基称赞他是"对自己人民的精神进行了罕见、充分体现的伟大诗人"。

肖洛姆·阿什(1880—1957年,生于华沙省的库特纳市)在二十世纪初的犹太文学中占有重要的位置,他早期的作品继承了尖锐反映社会生活的批判现实主义优秀传统。青年阿什的创作具有很强的平民倾向和民主性。作家对陷于贫困中的人给予了特别关注(《艰难时期》、《强盗胡同》,1903年)。同时,在中篇小说《小城》(1905)和《富人施罗梅》(1909)中,作者有将小镇犹太生活的宗法准则和宗教传统理想化的倾向。在一系列创作于二十

至四十年代的长篇历史小说(《赞美上帝》、《卡斯蒂利亚的女巫师》、《唱圣歌者》、《从拿撒勒来的人》)中,阿什尝试复活旧约全书中和中世纪的犹太神话传说。

第一次世界大战开始时,移居大洋彼岸的肖洛姆·阿什在长篇小说《莫杰斯叔叔》(1917)、《小偷莫特卡》(1917)及其他一些作品中,描绘了犹太劳动人民在美国遭受压迫和走投无路的鲜明画面,同时宣扬恭顺忍受的宗教道德观。

阿什同时也以天才的剧作家著称于世。他的话剧《复仇之神》(1907)在世界上很多国家的舞台上上演。他的作品多次被译成俄语、德语和英语。阿什的三卷本短篇小说和剧本于1908—1909年在彼得堡出版,受到广泛好评。

第一次俄国革命以及革命失败后随之而来的黑色百人团反动时期尖锐的阶级斗争在新犹太文学史中得到多方面的反映。这在缅杰列、肖洛姆-阿莱赫姆、佩列茨等该时期经典作家的创作中留下了鲜明的印记。这些作家的作品反映了该民族广泛的民主阶层的情绪。同时,使相当一部分犹太文学家误入歧途的犹太复国派的资本主义民族主义倾向也得到加强。

当时犹太圈中政治思想的对立情况就是如此。但是,美学立场、观点和艺术世界观的分歧当然不能归咎于社会对抗和党派间的纷争。列宁在《民族问题批评笔记》(1913)中坚决反对无阶级的"犹太民族文化"这一口号绝非偶然。列宁同时还指出,在犹太人没有被迫种族孤立的地方,"犹太文化中伟大的、世界性的进步特征,即其国际主义,其对时代进步运动的响应,便十分明显"(《列宁全集》第24卷)。

这种特征在莫里斯·温切夫斯基(1856—1932)、约瑟夫·鲍夫肖维尔(1873—1916)、莫里斯·罗森菲尔德(1861—1923)、戴维·埃德尔施达特(1866—1892)等革命工人诗人队伍中表现出来。他们在文学史的发展中刻下了深深的印记。他们的故乡都是俄罗斯,他们奉行的是热爱自由的涅克拉索夫式的、革命民主主义的和民粹派诗歌的传统。他们都在不同时期移民美国,并在那里继续为捍卫社会主义思想而斗争。

温切夫斯基在二十岁时便已是德国社会民主党的一员。在1878年德国出台反对社会主义立法之后,这位年轻的诗人和政论文作家便遭逮捕,后来被驱逐出德国。1884年,他在伦敦主办了第一份犹太社会主义报纸《波兰犹太人》。1894年,他移居纽约。温切夫斯基一生创作了大量诗歌、小品文和剧本,这些作品表现了为社会主义胜利而斗争的思想,他在垂暮之年加入了美国共产党。他的诗歌颇富感情和宣传性。1924年,在诗人前往苏联前夕,明斯克出版了温切夫斯基的作品选集《斗争之歌》。

白俄罗斯人鲍夫肖维尔是温切夫斯基的同志。诗人在移民美国后，曾多年在缝纫工厂做工。他的诗歌发表在美国一些进步出版物和伦敦的犹太报纸《工人之友》上，在美国、波兰和立陶宛都有很高的知名度。鲍夫肖维尔的《诗选》于1918年在彼得格勒出版。他的抒情诗促进了惠特曼和维尔哈伦的传统在犹太诗歌中的确立。鲍夫肖维尔的诗句充满对社会主义胜利的信心和阶级斗争的激情，与民族主义的雄辩格格不入。第一批无产阶级诗人的创作经验对二十至三十年代犹太苏维埃诗歌的发展产生了良好的影响。

在美国，犹太语文学出现在十九世纪末。大部分犹太移民来自俄罗斯，他们也将与自己第一故乡的生活密切相连的情绪和问题带入文学。这一情况具有很重要的意义，因为俄罗斯当时是世界革命运动的中心。与此同时，美国的犹太文学自然也反映出这个国家历史发展特有的特征，它的困难、矛盾、阶级斗争的激化。这个特点不仅反映在移民时间不长、以温切夫斯基为首的唤醒犹太劳动群众阶级意识的第一批无产阶级诗人的创作中。莱昂·科布林(1872—1946)是美国九十年代十分知名的作家，他创作了一系列关于纽约东区劳动者生活的短篇和中篇小说。雅各布·戈尔金(1853—1909)，著名的剧作家和戏剧活动家，也主要描写移民的日常生活。

戈尔金生于乌克兰的米尔戈罗德，1880年，他在奥德萨建立了《圣经》精神会，目的在于按照托尔斯泰的原则改变犹太人的生活。协会遭到沙皇政府的迫害，戈尔金也于1891年远赴美国。

戈尔金是犹太戏剧创作的创始人之一。他写作了七十余部话剧，其情节大都从俄罗斯和西方作家的作品中借用而来。尽管作家对犹太家庭生活的诠释流于表面化，与社会问题的联系不够可信，但他的剧作(其中优秀的部分)仍然起到了启蒙的作用，将很多国家犹太戏剧中的拙劣之作赶出了舞台。在俄罗斯的舞台上，戈尔金的作品《大洋彼岸》、《米拉·埃夫罗斯》和《孤儿哈夏》都取得了巨大的成功。1910年，彼得堡出版了戈尔金《剧作》的俄译本。

第一次世界大战之后，原先居住在华沙的阿夫拉姆·赖津(1876—1953)移民美国。他是一位重要的现实主义艺术家、诗人和小说家，并在犹太苏维埃文学初创时期产生了卓有成效的影响。赖津的诗作为革命歌曲(《教堂钟声》、《墙》等)在工人中广为流传。他的短篇小说《五个土豆的故事》、《犹太硬币》、《穷人》、《工厂》等既充满社会悲剧性，又不乏幽默。赖津的作品被翻译成希伯来语、俄语、德语、法语、英语和波兰语。

约瑟夫·奥巴托舒(1887—1954)在美国犹太文学史中留下了鲜明的足迹，他是1907年从波兰移民美国的。他发表自己的处女作《在桥那边》

(1910)时,是一名工人。后来他又发表了《一个盗马贼的浪漫史》(1912)和一系列具有尖锐社会性的短篇小说。在这些作品中,他揭示了生活的矛盾冲突,劳动人民阶级意识自发的反抗和觉醒。在短篇小说《私刑》和一系列其他作品中,奥巴托舒揭穿了那些认为美国生活方式比较优越的神话,对种族主义进行了谴责。奥巴托舒最重要的作品是完成于二十年代中期、描写1863年波兰起义的历史三部曲《在波兰的森林里》。

美洲大陆上犹太文学中的新现实主义流派在世纪之初也崭露头角。例如,在1910年前后形成了所谓的"青年"小组。从1912年到1926年,该小组出版了八本《札记》。"青年"们在很多方面追随欧洲象征主义者或未来主义者,摒弃了经典犹太文学的传统和现实主义传统。这个小组解散后,一部分人转向民族主义和寻神说,另一部分人在十月社会主义革命的影响下转到新世界斗士的阵营。

肖洛姆-阿莱赫姆(肖洛姆·拉宾诺维奇,1859—1916年)在将近四分之一世纪中一直是犹太语文学公认的领袖。他的创作为犹太文学中批判现实主义的繁荣奠定了基础。他的创作从本质上具有真正的人民性,对人民的创造力、对本民族生活的前景深信不疑。肖洛姆-阿莱赫姆的历史乐观主义是不可多得的优秀品质,尤其是在俄国专制政府灌输野蛮的沙文主义、支持黑色百人团、挑动流血大屠杀的年代。

160·

正是在肖洛姆-阿莱赫姆的创作中,我们可以更鲜明地看到犹太语文学与进步的俄罗斯艺术文化及俄国民主主义启蒙运动之间深远的联系。还是在早期一些旨在反对那些要求读者对肤浅的消遣小说不加苛求之观念的辩论性文章中,肖洛姆-阿莱赫姆作为别林斯基、车尔尼雪夫斯基、尼古拉·杜勃罗留波夫和皮萨列夫热心的读者,就已经为犹太文学提出了一些复杂而且重要的美学思想课题。他号召以俄罗斯文学为榜样,面向祖国人民切身的、现实的需要。同时,作家坚持要求他的同行们理解消化谢德林、屠格涅夫、奥斯特洛夫斯基和冈察洛夫的经验。

当时,犹太新文学中的第一批现实主义作家必须战胜已经过时的感伤主义和顽固的粗俗伪浪漫主义对具有民主主义倾向的读者群的影响。例如,感伤主义流派的代表人物是雅各布·德尼佐(1856—1919),主要创作感伤主义的醒世小说。他在华沙出版的两部长篇小说《加尔舍列》(1895)和《约谢列》(1899)十分流行。他宣传善良和正义必将获胜,但十分肤浅,使读者意志消沉。但最危险的是所谓"犹太方式"的低级趣味的小说,图书市场这类作品最多产的供应者是笔名为肖梅尔的文学家 H. M. 沙依凯维奇(1849—1905)。肖洛姆-阿莱赫姆为犹太语文学中现实主义的确立扫清了道路。他的抨击性文章《审判肖梅尔》(1888)对揭露将读者引入毫无结果

的幻想和梦幻的田园诗世界的低级趣味小说起到重要作用。他的另一些批评性文章《犹太文学中的贫困主题》和《致友人书》也以此为任务。

在肖洛姆-阿莱赫姆早期的长篇小说《森杰尔·布兰克和他令人尊敬的家族》(1887)中,可以看到果戈理和谢德林的主题。在这部辛辣讽刺犹太新生资产者的作品的主人公身上,似乎聚集了果戈理的萨巴科维奇、谢德林的暴发户和奥斯特洛夫斯基话剧中专横的商人的某些特征。在小说的前言中,作者本人断言说,"我们认为,森杰尔就是犹太的基特·基特奇……但是犹太方式的、犹太样式的"。这一坦言引起了批评界的愤怒,批评家们从资本主义民族主义立场出发,认为小说是对传统家庭生活和道德风尚的污蔑。

批判现实语言在新犹太文学中的形成和发展与泛俄罗斯历史文化运动的方向是一致的。缅杰列·莫伊赫尔-斯福里姆、肖洛姆-阿莱赫姆与中世纪残余以及与处于教权主义者影响之下的本族人民守旧落后的生活方式进行斗争,他们骄傲地称自己为"犹太文学之祖"的子孙,对民族生活中的黑暗面进行了无情的揭露。

在诸如《塔克萨》、《劣马》、《作为信物的戒指》等最优秀的作品中,缅杰列触及到了有产者政权对犹太劳动人民大肆剥削的社会阶级根源。肖洛姆-阿莱赫姆沿着缅杰列铺设的道路更向前进了一步,他撕下了所谓"自己人"、教友的剥削者残酷无情的全部面具。

肖洛姆-阿莱赫姆发展了充满活力的启蒙活动,成为每年一期的《犹太民众文丛》(1888—1889)的组织者。这一出版物对犹太语文学中现实主义的发展和形成民主主义读者群的作用十分巨大。在这个意义上,这本年刊可以与高尔基在1900年初出版的《知识》杂志相提并论。

肖洛姆-阿莱赫姆获得了真正人民作家的声誉。他的影响不断扩大。他写作了一系列随笔、小品文、抨击性文章和文学批评文章,除此之外,他还创作了长篇小说《斯捷姆别纽》(1888)和《夜莺约瑟列》,这两部小说与他二十年后创作的《游星》共同构成三部曲,描写了民间卓有才华的人们在唯利是图的世界中所遭受的悲惨命运。

九十年代初,肖洛姆-阿莱赫姆发表了自己写作了二十余年的两部最重要的作品《美纳汉·曼德尔》和《卖牛奶的台维》中的第一部分,同时还发表了一些短篇小说,这些小说后来收入《铁路故事》、《卡斯里洛夫卡》、《不知愁的人们》等集中。

步十九世纪俄罗斯文学之后,犹太语文学也将在不公平社会制度压迫下被侮辱、被欺凌的苟延残喘的人们作为最重要、最现实的问题之一进行描写。描写"小人物"的人道主义主题可以认为是对摧残和践踏人的社会

制度的抗议。而且,“小人物”形象本身也在不断发展变化。早在缅杰列的作品中,“小人物”就已经不是一个像早期犹太启蒙主义作家创作中所描写的受苦受难者的抽象象征,而是一个内心充满矛盾的鲜活形象。在世纪末,“小人物”的生活本身处于新的条件之下,在文学中这一形象便不再具有感伤主义小说中生动再现的对“这可怜的小人物”同情的那种“异国情调”。时代要求自我觉悟、选择道路,拒绝在环境面前消极、顺从。

肖洛姆-阿莱赫姆大部分长篇小说、短篇小说系列、独白和戏剧中的主人公,都是经典的“小人物”。他众多作品的名称便证实了这一点:《小人物们的大惊慌》、《小人物之城》……他们,这些小人物们,住在卡斯里洛夫卡(这是革命前一个小小的犹太人居住区的概括性的抽象形象)。然而,作者对自己的这种小人物的态度绝非是单一的。作为一个伟大的人道主义者,一个真正的人民作家,他喜欢并同情自己的主人公,但不是全部。在他献给卡斯里洛夫卡和它的居民们的一系列幽默中不时会流露出痛苦的讽刺,有时甚至是愤怒的嘲讽。肖洛姆-阿莱赫姆的笑是真诚的但却是忧郁的,是善意的但又是尖刻的。在他的创作中,幽默与讽刺之间的界线完全是相对的。难怪作家经常会忆起果戈理在《死魂灵》中所讲的关于透过世人所看不见的眼泪的笑这段著名的话……

肖洛姆-阿莱赫姆首先是一个清醒的现实主义作家。他描写来自人民的普通人,同情他甚至原谅他的某些弱点,但这绝不能证明作家认为人民的消极和长久忍耐是必然的。他认为自己的主要目的在于延伸小人物栖居的世界的地平线,培养起他们的自尊,让他们明白真正的精神价值所在,同时在他们的心中播下反抗的种子,令读者明白是亘古不变的人的存在条件。高尔基在读完中篇小说《小男孩莫吐尔》时,曾写到肖洛姆-阿莱赫姆对人民理智的爱。但这种爱既不是施与恩惠,也绝非宽恕一切。作家一直对靠自己的汗水养活自己、在弱肉强食的罪恶世界中遭受摧残的下层人物情有独钟。

肖洛姆-阿莱赫姆反对落后的小地方心理,反对多少世纪以来养成的恭顺地忍受屈辱、适应现实非人的条件和服从传统势力的习惯。

肖洛姆-阿莱赫姆在其书信体长篇小说《美纳汉·曼德尔》和以叙述者即主人公独白的形式写成的《卖牛奶的台维》一书中所刻画的民族性格不是单一的。作者喜爱卖牛奶的台维,喜欢这个与大地母亲紧密相连和在命运的打击面前毫不屈服的工人顽强的生命力和乐观精神。台维没有对他生活道路上几乎每一个转折点都要遇到的考验低下头颅。他,这个并没有受过多高教育的人,是一个真正有文化的人。他有与生俱来的优雅,善于理解和分担他人的痛苦,时刻准备向需要的人伸出援助之手,好像自己处境

不是那么糟糕似的。而在对待自己的女儿们，对正在成长的一代，台维又表现出何等的理解。他并不掩饰自己对年轻的革命者彼尔齐克的好感，虽然他对这个年轻人的很多行为并不十分理解。

作家赋予了卖牛奶的台维自己这个古老民族最优秀的品质。杰出的演员米霍埃尔斯正是这样“解读”这一形象的，并因此为肖洛姆-阿莱赫姆这部经典之作的戏剧版带来成功。而米哈伊尔·乌里扬诺夫又在这部小说的电视剧版本中赋予了台维民族的和人类的，受历史制约的和永恒的性格特点。

在书信体长篇小说《美纳汉·曼德尔》中，作者对主人公却是另一种态度。这是一种明显的讽刺，而且这种讽刺还不时变成挖苦。肖洛姆-阿莱赫姆采取“贬抑”的手法，把这个“空气人”，热衷于猎取神话中虚幻的幸福鸟的人的每一封“书笺”，与他那与母亲和孩子们一同在贫穷的小地方任由命运摆布的妻子清醒的、讲求实际的信件对立起来。莎奈·曼德尔的信正是对丈夫空洞幻想的揭示和彻底摧毁。这些信恰好揭示出，丈夫想要在剥削者的世界里取得成功的幻想和希望是多么荒谬。

自然，美纳汉·曼德尔是一个悲喜剧形象，他那空中城堡以及他对大发横财的幻梦孜孜不倦的追求都体现出这点。他不是一个脚踏实地的人，追求的是以某种方式来适应资本主义残酷的规律，为自己也在甜馅饼上撕下一块。与此同时，可以说，美纳汉·曼德尔显示出一种非凡的坚韧和机敏。他很精明、机智、狡猾，甚至很有才华，但他到头来只能是落得两手空空，一无所获，因为大剥削者们冷酷无情而且贪得无厌，交易所的规则是残酷的。 ·162

正如我们所见，“小人物”的主题在世纪之交的犹太文学中明显地趋于复杂化，这一点同其他文学，包括俄罗斯文学中所发生的现象是一致的，与契诃夫的《一个小公务员之死》、《胖子和瘦子》、《人民代表》以及库普林、安德烈耶夫、魏列萨耶夫、早期的绥拉菲莫维奇的中短篇小说不谋而合。一方面，它不接受被侮辱和被欺凌的人顺从的性格，另一方面，也不赞成社会底层的另一些人企图脱离自己的阶级，不择手段沿着资产阶级幸福的阶梯拼命向上爬哪怕一两级。

在肖洛姆-阿莱赫姆的另一篇小说《小男孩莫吐尔》中，这一主题也表现得十分明显。透过一双孩子的眼睛我们所看到的，本质上是同关于美纳汉·曼德尔的历程同样的悲喜剧。宾叔叔和他那令人难以想象的闪电式暴富计划正是美纳汉·曼德尔的翻版。无论是在俄罗斯，还是在这篇小说主人公移民去的美国，他们都没有获得幸福。肖洛姆-阿莱赫姆仿佛带着痛苦的微笑对他笔下的人物说：“空气人”所选择的道路是错误的。在这个严酷的世界里不要指望会发生奇迹。摆脱人民被赶入的绝境的出路显然不在于此。不是要适应现存的似乎是理所当然的制度，而是要与之抗争——这才

是出路所在。睿智的艺术家客观地引导读者自己思考得出这样的结论。

成千上万的年轻人离开了划定的犹太人区去了城市，他们中的很多人都成了革命者。肖洛姆-阿莱赫姆也像《新娘》的作者契诃夫一样，带着美好的祝愿，满怀忧心和希望注视着一个具有自我牺牲精神的、坚强果断的新人的诞生。

十九世纪末二十世纪初俄国人民解放运动在这位犹太文学经典大师的创作中留下了深深的印记。作家本人既非无产阶级革命家，也不是马克思主义者。但是对劳动之人固有的爱，帮助肖洛姆-阿莱赫姆走向了寻求真理之路。这正是他把本民族人民的未来和对民族、社会解放的信心与俄罗斯联在一起的原因。

一批在十月革命前十年登上文坛的优秀和卓有才华的犹太散文作家、诗人（德尔·尼斯特，戴维·贝格尔森，戴维·霍夫斯坦等）继承了缅杰列、肖洛姆-阿莱赫姆和佩列茨人道主义和民主的传统，在自己的创作中克服了毫无出路的悲观情绪和民族局限性。

第八章　伏尔加河流域和乌拉尔地区文学

163·　尽管伏尔加河流域和乌拉尔地区距离俄国的中心区很近，但在十九世纪末二十世纪初时，这里仍是俄罗斯较为荒僻的地区之一。整个俄罗斯的经济生产和社会政治进程逐渐突破封建守旧的形式，居民的迁移规模不断扩大，俄罗斯农民和工匠居住的范围越来越广。在革命形势的影响下，这一地区各族人民的思想情绪和世界观发生了巨大的变化。

像伏尔加河流域和乌拉尔地区这样区域的历史是有其独特性的，表现为整个地区的进程比较缓慢。在这一时期，区域的联合——芬兰乌戈尔语族与突厥语族——尚处于一体化发展的初级阶段。在这一发展过程中存在着普遍的倾向，但在某种程度上也表现出向心的倾向。

文学作为一种语言艺术的形式经历了几个不同的发展阶段：科米人、卡累利阿人和维普斯人的民间文学；乌德穆尔特人、马里人和莫尔多瓦人的半民间半文学化的文学。巴什基尔文学和楚瓦什文学的思想艺术水平也各不相同。这一时期，不仅对伏尔加河流域和乌拉尔地区，甚至对整个俄罗斯东部而言，鞑靼文学都是最主要的文学之一。

尽管一些地区和国家的文学图景可说是五花八门，但总的规律性表现得已经相当明显。这就是民族文化，借鉴了“近邻的”、整个俄罗斯的，甚至部分是世界的文化，正在加速形成。在这一区域出现了母语的出版物，图书馆、学校等文化教育机构。伏尔加河流域和乌拉尔地区与全俄罗斯文学

发展进程紧密相连，在这一时期进入民族和区域分化阶段，每一种文化都确定了自己独特的发展道路。

俄罗斯的芬兰—乌戈尔语文学主要是在伏尔加河流域和乌拉尔地区这一区域内形成的。其中莫尔多瓦文学、马里文学、科米文学和乌德穆尔特文学在十九世纪刚刚走出了自己的第一步。而卡累利阿、维普斯(处于与芬兰边界很近的地方)以及东乌拉尔、鄂毕河附近的汉特、曼西等族的文字长期以来发展相对滞后。莫尔多瓦文学、马里文学、科米文学和乌德穆尔特文学的发展有某些共同的特点：传教士的活动影响巨大；俄语，有时是与俄罗斯文学的直接融合；世纪之初刚刚出现的出版业还较弱；积极的专业文学家为数较少，泛民主主义的思想和艺术意识得以形成。这一时期，喀山起到了一个纽带和中心的作用，一些临时出版物和书籍都是在这里出版的。然而，向俄罗斯诸城市看齐的倾向更为明显。

芬兰乌戈尔语文学发展有很多共同之处，但在源头、发展阶段，特别是发展过程方面也存在着巨大的差别。

莫尔多瓦文学始于识字课本(埃尔齐亚语，1884年，莫克沙语，1886年)。芬兰学者海基·帕索宁编著的《莫尔多瓦民间文学范例》(1892—1896)，阿列克谢·沙赫马托夫院士编著的《莫尔多瓦民族学文集》(1910)和马卡尔·叶夫谢维耶夫的随笔《莫尔多瓦的婚礼》，充分展示了民族艺术的经验。

莫尔多瓦文学首先是用俄语写作的。这里值得提到的是，诗人扎哈尔·杜罗费耶夫(1890—1952)，散文作家B. B. 巴热诺夫(1869—1955)、斯蒂芬·阿尼京(1868—1919)以及俄罗斯著名的无产阶级诗人——莫尔多瓦人米哈伊尔·格拉西莫夫。

出版物对马里文学的形成起到了重要的作用。从1907年到1913年，喀山出版了每年一期的《马里年鉴》，许多具有启蒙精神的文学家都参与了该书的出版。在年鉴中还发表了马里经典诗人谢尔盖·恰瓦因(1888—1942)以及米卡依(1888—1944)、穆欣(1890—1943)、瓦莱里安·瓦西里耶夫(1883—1961)、艾瓦因(1882—1938)等人的作品。他们在自己的创作中利用向俄罗斯诗人克雷洛夫、科里佐夫、尼基京、普希金、莱蒙托夫等学习的民俗诗学，选取口头诗歌的主题。也是在这个年代出现了第一批马里剧本(米卡依、恰瓦因)。传教士H. 格涅兹捷涅夫编辑的报纸《军事通讯》(1915)和《曙光》报对于马里文学的发展起到了一定的作用。 · 164

乌德穆尔特文学的萌芽与用俄语和乌德穆尔特语写作的民族和民俗学家格雷戈里·韦列夏金(1851—1930)、诗人普罗科彼耶夫(1874—1946)、喀山俄罗斯及非俄罗斯族传教士师范学校教师米赫耶夫(1876—1941)和

И. В. 雅科夫列夫(1881—1931)联在一起。乌德穆尔特的文学家们用本族语和俄语从事写作。用乌德穆尔特语出版了一些阅读书籍和年鉴,上面刊登的是一些译自俄语的作品以及本民族的创作。

革命前时期凯德尔·米特列依(德米特里·科列巴诺夫,1892—1949年)和库泽巴依·格尔德(库兹玛·恰依尼科夫,1888—1941 年)便开始了自己的创作之路,后来,他们都成为著名的苏维埃作家。

芬兰—乌戈尔文学的发展主要依靠民间文学。尽管很多芬兰—乌戈尔文学家都熟练掌握俄语,但在这一环境中广为流行的教权主义作品和思想阻碍了对先进俄罗斯文化的接受,这些反动的作品和思想也对这一地区崭露头角的各民族文学产生了负面的影响。

教权主义官方的楚瓦什文化萌芽于十八世纪之初,并且越来越获得了世俗性。十九世纪末二十世纪初涌现出的一批作品中,提出了与社会压迫进行斗争的问题。文学在探寻属于自己的民族发展之路。教育家伊万·雅科夫列夫(1848—1930)创建的辛比尔斯克中心学校和他为楚瓦什人建立的四十余所学校在这一时期起到十分重要的作用。他的教育启蒙活动后来得到了很高的评价。未来的诗人康斯坦丁·伊万诺夫、舒伯西尼以及很多其他文化活动家都在辛比尔斯克的这所学校里学习过。雅科夫列夫的学生们继承了他的事业。

在包括楚瓦什在内的伏尔加河流域,革命民主主义思想以及后来的马克思主义思想得到广泛传播。很多城市里都出现了社会民主主义小组。1906 年,喀山出版了一份楚瓦什语报纸《通讯报》,集合起一批具有革命民主主义倾向的文学家,其中有诗人谢苗诺夫(1887—1916)、波洛鲁索夫-舍列比(1881—1945)、基里洛夫(1880—1920)、阿基莫夫(1884—1914)等。在反动年代,一些宗教神秘主义内容的书又恢复出版,如:《上帝保佑移居西伯利亚的楚瓦什人》(喀山,1911 年)、《神圣罗斯沙皇之歌》(喀山,1913年)等。然而,与此同时,民主主义情绪也十分活跃,《通讯报》(1917)重新出版,后来还出版了布尔什维克的《切博克萨雷真理报》(1917)。涌现出一批新人作家,如米斯西·谢斯别里(1882—1921)等,他们的创作是在苏维埃时期发展起来的。

楚瓦什文学最重要的代表人物是康斯坦丁·瓦西里耶维奇·伊万诺夫(1890—1915)。他的长诗《斯皮》通过雅可夫列夫的努力得以收入《楚瓦什童话与传说》(喀山,1908 年)集中发表,它至今仍然是楚瓦什人民最为喜爱的作品。伊万诺夫的这部长诗充满深刻的人道主义精神,讲述了楚瓦什农村中穷人无权而富人横行的故事,同时这也是一曲穷人谢特涅尔与富人之女米赫捷尔·斯皮之间浪漫爱情的颂歌。伊万诺夫还翻译了莱蒙托夫、普

希金、涅克拉索夫、科里佐夫、列夫·托尔斯泰、果戈理及谢尔盖·阿克萨科夫等人的作品。

在楚瓦什文学形成的历史中，可以清楚地看到各种文化相互作用的痕迹。

在这一过程中起主要作用的，是在民族发展初期形成的距今十分遥远的各民族文化（莫尔多瓦文化、乌德穆尔特文化、马里文化）。而从与自己语言相近的邻居鞑靼、巴什基尔民族，楚瓦什却几乎没有借鉴任何东西。泛俄罗斯革命的意义就在于，它使一个国家各民族的文化面向自己的民俗传统之源和先进的俄罗斯文化，这一方面削弱了地区内部的相互影响，而另一方面也赋予了各民族文化新的涵义。

鞑靼和巴什基尔文学自古因为突厥语文学的共性以及在同一个巨大的东方文化世界而紧密相连，同时自古便受到俄罗斯文化的影响。这两个民族的文学在十九世纪末二十世纪初得到迅猛发展。几个世纪以来沉积下来的文学、美学和哲学经验使得这两个民族的文学能够接受与之并行发展的各种思想的影响（有时是彼此矛盾的思想），能够接受各种不同的文艺美学原则。

第一批巴什基尔文学家的创作与鞑靼民族的历史和文化紧密相连。在二十世纪，鞑靼语仍然是文学语言。自然，这种文学与文化的共生包含多种不同的倾向，有各种不同的层面。其巨大的正面意义就在于，巴什基尔大地上的文学活动家既吸收了全部伟大的突厥语（总的来说是东方的）遗产，也吸收了俄罗斯古典文化和当代文化的经验。 ·165

巴什基尔文学极其独特，其民间文学尤为丰富多样。但是书面语传统却发展缓慢。巴什基尔文学的奠基人、骁勇的统帅萨拉瓦特·尤拉耶夫死于流放，而他的继承人塞先（说唱艺人）和诗人阿库姆拉则被打死。

鞑靼人所给予巴什基尔人的文化支持并没有破坏这个民族的文化传统，而是帮助巴什基尔人发展和进步。在巴什基尔，二十世纪的第一个十年创办了超过一千五百所学校，俄罗斯—巴什基尔学校的数量增长到大约四百所。在乌法的一所名为“加莉娅”的伊斯兰教宗教学校里聚集了来自全俄罗斯的学生。

在乌法形成了一个重要的俄罗斯和鞑靼知识分子先进阶层。各个城市中都创立了社会民主主义小组。在这样的氛围中，发展中的巴什基尔文化活动家逐渐成熟起来。民间文学也在积极的搜集整理之中。C. 穆罕默特库拉夫记录下长诗《巴伯萨克和库夏克》的文本，马吉特·加富里出版了传说故事《扎雅图列克和胡雷鲁》，M. 布兰古拉夫出版了长诗《勇士乌拉尔》和神话传说《阿什卡达尔》。涌现出一批巴什基尔历史和民族方面的作品。

作为俄罗斯和鞑靼文化中心之一的乌法,逐渐成了巴什基尔文学的中心。巴什基尔和鞑靼的文化活动家共同劳动,经常很难区分某一个作家单单属于哪一种民族文化,文学家们的对象也是共同的,既有鞑靼人,也有巴什基尔人。他们仍然是两种文学史、两个民族的精神遗产。同时巴什基尔民族经验也在不断积累的过程中,巴什基尔文学话语逐渐形成。

巴什基尔的文学家们意识到,一方面,在最初的时期和这十年间,鞑靼文学和巴什基尔文学不可分割,而另一方面,必须廓清巴什基尔自身的民族发展趋势。他们认为,新的巴什基尔文学在以下作家的创作中形成:米夫塔赫金·阿克穆拉(1831—1895)、穆哈梅特萨利姆·乌梅特巴耶夫(1841—1907)、З. 哈迪(1863—1933)、里扎伊金·法赫列特季诺夫(1858—1936)、马吉特·加富里(1800—1934)、萨夫万·雅克什古(1871—1931)、沙伊克扎达·巴比奇(1895—1919)、达乌特·尤尔特(1893—1938)、阿夫扎尔·塔吉罗夫(1890—1937)、A. 伊相别尔金(1883—1930)、阿卜杜萨雷克·坦加塔罗夫(1892—1954)、加布杰尔拉乌夫·尼亚兹巴耶夫(1884—1920)和萨依菲·库达什(生于1894 年)。

这些诗人、散文作家和剧作家在鞑靼杂志和报纸上发表作品,这些刊物在包括乌法在内的俄罗斯许多城市发行(当时没有巴什基尔文期刊)。他们的书在鞑靼出版社出版。这些文学家的创作之路始于启蒙,他们写的是巴什基尔妇女的无权状况,拥护非宗教的世俗教育(法赫列特季诺夫、哈迪、加富里);在加富里和塔吉罗夫的作品中,已经开始出现革命民主主义思想。捍卫民族自由、为争取社会平等而斗争的主题有时也伴随着宗教信仰自由的理想,有时也表现出民族主义倾向。但总的来说,文学发展的主要倾向是人民性和革命导向。在巴什基尔文学中,现实主义和浪漫主义同时形成和发展起来。

优秀作家马吉特·加富里的创作是当时文学运动的中心。作为诗人、散文作家和政论作家,加富里走过了一条由启蒙、劝世、唯理和公式化而通向浪漫主义地揭示丰富的个性、通过社会动荡肯定民族历史运动、精神道德的探索之路,从而走向作为民族的希望和夙愿之基础的理想。在他1905—1907 年的散文和诗作中,对封建家长制和资产阶级制度进行了批判。

浪漫主义是对劝世说的反动。浪漫主义充满矛盾,包含着感伤主义的主题和苏菲派遁世的倾向(歌颂游牧的过去),但就整体而言,它肯定了存在和人的价值。在浪漫主义倾向的影响下,现实主义作品丰富了自己的心理描写和抒情性。例如,马吉特·加富里的中篇小说《哈米特的生活》(1910)就是一部抒情的忏悔录,揭示了追求理解新世界的主人公的性格。

十九世纪末二十世纪初的鞑靼文学是俄罗斯以及整个东方最重要的文学之一，就思想美学水平和精神道德发展水平而言，它可以与欧洲型的俄罗斯各民族文学相提并论，而就所提出的问题和体裁风格潮流而言，它与东方欧化了的文学相近。鞑靼文学的特点是，不仅与俄罗斯文学，同时也与阿塞拜疆、乌孜别克、土耳其和其他民族文学互相关联。在这里，二十世纪初的革命为展露民主主义民族文化潜力提供了现实的可能性。社会动荡中的反殖民主义和民族解放激情使鞑靼文学确立了泛俄罗斯的发展道路，走向与浪漫主义和谐共处的现实主义的繁荣。鞑靼文学以前所未有的规模发展起来，创作出全新的民族诗歌、散文、戏剧、政论、批评和文艺学作品，出现了民族出版物。在这一时期涌现出来的作家为鞑靼和巴什基尔经典文学奠定了基础。这些作家首先是：阿卜杜拉·图凯、加里姆占·伊勃拉吉莫夫、谢里夫·卡马尔、加里阿斯卡尔·卡马尔、法蒂赫·阿米尔罕、代尔德门特（扎克·拉米耶夫）、加富里和加富尔·库拉赫梅托夫。 · 166

十九世纪末以及二十世纪初的年代，在鞑靼人居住的城市和乡村中，人们还过着与百年以前并无差别的生活。但是1905—1917年的革命将这一切彻底改变了。在喀山、彼得堡、乌拉尔斯克、奥伦堡、乌法和阿斯特拉罕开始出版书籍、报纸和杂志。

所有的鞑靼乡村中都有了学校。1912年，仅在喀山一个省就有万余所学校。过去的学生们都到了报社和出版社工作。例如，1913年，出版了近六百种图书，印数达三百万。高尔基在1911年发表的题为《关于自学成才的作家》一文中写道："还要指出鞑靼报刊和文学在俄罗斯的迅猛发展，以及鞑靼知识分子在喀山、辛菲罗波尔、乌法和巴库的文化工作。这一现象就发生在昨天，如果在十年前，这是不可想象的。十九世纪鞑靼启蒙者的理想就这样实现了。"

俄罗斯国内的阶级斗争轰轰烈烈；鞑靼无产阶级十分伟大，他们在乌克兰的矿井，在制盐业，在俄罗斯遥远的边疆辛勤劳作。例如，侯赛因·亚马舍夫（1882—1912）曾与其他社会民主主义者一道出版了《乌拉尔报》（1907），这份报纸与教权主义和民族主义的宣传进行了斗争。作家阿亚兹·伊斯哈基、图凯、加富里、加里阿斯卡尔·卡马尔、阿米尔罕等密切关注俄罗斯的革命刊物。图凯翻译了亚历克西斯·尼古拉耶维奇·巴赫的小册子《饥饿王》以及其他一些俄罗斯政论家关于农民起义和对日战争的文章。

诗人阿卜杜拉·图凯（1886—1913）位于文学生活的核心。这位第四代或第五代毛拉（伊斯兰教神职人员）的代表，在宗教学校里度过了自己的青年时代，他无家可归，寄居于一家旅店简陋的客房中，却在最初的一些诗作中便展露出过人的诗才。在他的诗句中，可以看到鞑靼民族全部的苦

痛、愤怒和希望。图凯笔下的讽刺激烈辛辣；在公民诗中他是一个政治家和国务活动家；在思考中他是个哲学家。他永远是一个诗人，在他的笔下鞑靼诗句获得了前所未有的灵活和典雅。与他比肩的有加富里、代尔德门特，他们彼此不同，但都才华横溢。诗歌的繁荣并不奇怪，因为鞑靼文学中自古就不乏优秀的抒情诗人。

鞑靼和巴什基尔散文由主要是描写性的短篇小说发展到中、长篇小说，其中确立了批判现实主义和后来的社会主义现实主义方法。加富里与大多数散文作家一道（例如，伊勃拉吉莫夫、阿米尔罕），在这些年里创作着反映学生可怜的生活和痛苦的女性命运的中、短篇小说。阿米尔罕（1886—1926）的中篇小说《法特胡拉—哈兹列特》（1909 年；哈兹列特意为高级神职人员）十分新颖独特。在这部作品中，他将与作家同时代的神职人员置身于未来，于是显露出神职人员全部的虚伪、无耻、空话连篇和不道德。谢里夫·卡马尔（1884—1942）的创作也独具特色，他描写工人、季节工的生活和命运。他最好的一部中篇小说叫做《海鸥》。

加里姆占·伊勃拉吉莫夫（1887—1938）是另一位完全可与图凯比肩的散文作家、政论作家和文艺理论家。他的作品反映了学生、农民和工人、神职人员和革命者的生活。他的创作之路是从早期描写性的短篇小说到浪167· 漫主义短篇，从感伤主义中篇小说到再现鞑靼生活历史进程的长篇小说。他在十月革命前创作的最优秀的作品有：中篇小说《自然的孩子》、《草原的女儿》，长篇小说《年轻的心》（1912）和《我们的日子》（1914）。在长篇小说《我们的日子》中，刻画了 1905—1907 年革命中鞑靼和俄罗斯英雄的形象。伊勃拉吉莫夫奠定了鞑靼民族散文、批评、文艺学和历史学科的基础。他属于这样一批作家，其创作是通向新的苏维埃文化的桥梁。

鞑靼戏剧也迅速繁荣起来。在《古兰经》的束缚下远离绘画和雕塑的鞑靼人，看到舞台可以如此再现现实生活时深为震惊。民族戏剧的创始人有加里阿斯卡尔·卡马尔（1879—1933）、库拉赫梅托夫（1881—1918），阿米尔罕和伊勃拉吉莫夫也参与了戏剧的创立。这一时期的戏剧创作主要是模仿亚历山大·奥斯特洛夫斯基的商人生活喜剧、乡村生活的音乐剧，内容是捍卫女性追求爱情和幸福的尊严和权利。库拉赫梅托夫自言模仿高尔基创作的话剧《两种思想》（1906）和《青春》（1908）十分独特。在话剧《两种思想》中，描写了红与黑两种思想为争夺人的理智而进行的斗争。其中的主人公达乌特宣称："人只有与人民一道才可能生活下去，只有在与人民一道进行的斗争中才能找到幸福。"而在《青春》中，刻画了工人革命家瓦里以及他的同道者知识分子加里的形象。

伏尔加河流域和乌拉尔地区艺术话语发展的历史证明，社会进步总是

会对文化产生影响和作用。革命的环境引起的令人惊异的飞跃，在1905—1907年间形成的作为成熟艺术的鞑靼文化在十九世纪末二十世纪初所获得的飞速发展中可见一斑。

第九章 格鲁吉亚文学

1890—1900年代，格鲁吉亚文学在国家的社会政治生活中占有特别重要的位置，它逐渐成为最强有力的表现手段，也是满足经历了沉重社会和民族压迫的人民高涨的精神需求的手段之一。

文学这种向革命解放运动的急剧转向，在很大程度上是由十九世纪格鲁吉亚经典文学传统所决定的，其中包括恰夫恰瓦泽、采列捷利、尼科·尼古拉泽等一批六十年代人的传统，他们掌握了俄罗斯革命民主主义者的思想。

这一时期格鲁吉亚文学的功勋不容置疑。可以认为，它以自己多方面的艺术实践，将树立格鲁吉亚人民的民族自觉与社会政治斗争的任务和目标紧密而和谐地联结在一起。在这方面，格鲁吉亚文学跟随了俄罗斯、乌克兰或者亚美尼亚文学的发展路线。因此，俄罗斯国家各族文学在思想内容甚至审美方面的相近是十分自然的事情。

在此，有一个事实具有特殊意义。早在二十世纪即将来临之际，格鲁吉亚文学大师伊里亚·恰夫恰瓦泽就在1899年12月31日的《伊维利亚报》上发表的一篇文章中预言，对于格鲁吉亚而言，二十世纪将成为充满社会动荡的世纪；几年之后，在1905—1907年革命失败后反动气焰最为残酷嚣张之际，他又以人民的名义在国家杜马上勇敢直言，抗议和反对大规模的绞刑。格鲁吉亚另一位杰出的六十年代人阿卡基·采列捷利在九十年代中期曾经写道："旧制度正在分解和崩溃，新时代正在到来，应该为新时代的到来扫清道路，工人们将排着整齐的队列进发……他们将成为事业的领导者，站在其他阶层的排头，成为领袖……"

九十年代，在文学舞台上涌现出一批新一代文学家，他们为自己提出的任务是丰富批判现实主义。恰夫恰瓦泽、采列捷利、亚历山大·卡兹别吉、瓦扎-普沙韦拉就已经确立下以现实主义的方法描写生活的原则，他们的继承者通过新任务的棱镜接受了他们所提出的多层面现实主义的特殊美学信念。在尼诺什维利、阿拉格维斯皮列利、科尔佳什维利、叶夫多什维利、瓦西里·巴尔诺维等继承者的创作中，尖锐的社会和民族问题摆到了首要位置。

我们应该从埃格纳杰·尼诺什维利（1859—1894）谈起，他短暂的创作 ·168

生命在格鲁吉亚文学史上留下了深刻的印迹。各种社会力量间的尖锐矛盾和激烈的阶级对抗是他创作的重要主题。尼诺什维利是格鲁吉亚第一批马克思主义的宣传者之一。因此,在他那些以罕见的形象力量和创作灵感写就的短篇和中篇小说中(如《我们边区的勇士》、《西蒙娜》、《克里斯蒂奈》、《戈佳·乌伊什维利》、《瘟疫》、《皮萨里·莫塞》、《帕里亚斯托米湖》、《命令》等),在他那充满激情的政论文章中,对抗社会不平等是贯彻始终的思想。这些小说中的人物戈佳·乌伊什维利、克里斯蒂奈或者卡查·穆恩德扎泽,都是客观存在、遭到社会凌辱的人物,不及他的另一些反抗者形象,如西蒙·扎拉泽或者斯皮里通·姆齐里什维利。这些积极主人公的出现,标志着格鲁吉亚批判现实主义发展的新阶段,标志着格鲁吉亚文学已经摆脱了民粹派文学消极人道主义的理论。作为先进的现实主义艺术家,尼诺什维利也从更为激烈的现代社会方面理解和领会民族主义和爱国主义问题。在他的长篇历史小说《古里起义》(1888—1889)中,与"自身的"和"外来的"压迫者进行不屈不挠的全民斗争这一主题,得到了与历史进程相符的解决。格鲁吉亚和俄罗斯劳动人民反抗共同的社会灾难而携手作战的思想是这部长篇小说情节展开的线索。这一思想的号召者是小说的主人公之一格奥尔基。

然而,九十年代的现实主义并非是一种均等的现象。其中既有漫无边际的革命乐观主义(如叶夫多什维利),也有深刻的心理主义(如阿拉格维斯皮列利)、对特权阶层悲惨命运的喜剧性折射(如科尔佳什维利),还有对待过去的全新观念(如巴尔诺维)。

什奥·阿拉格维斯皮列利(1867—1926)是当时第一位以心理分析作为基本创作原则的作家。他从这一立场出发,力图理解和阐明社会问题和民族问题。然而他这种暴露的激情有些片面,因为对他而言,个人不过是一种被命运玩弄于股掌之上的"赤裸的灵魂"。尽管如此,这种激情客观上具有激烈的社会暴露倾向,在具体的社会语境中起到了一定的重要作用。阿拉格维斯皮列利在自己的第一部短篇小说《这就是我们的生活!》中,便触及社会不平等的问题,此后还多次涉及这一主题(如《三条被蹂躏的戒律》、《地球!》、《起来!》等)。阿拉格维斯皮列利在探索人与人关系中新的心理层面时,选取了爱情和爱情冲突的主题(如短篇小说《波利》、《我只耸耸肩……》等,长篇小说《颤抖的心》,1927年)。作者将崇高的理想与缺乏道德、自私自利的社会对立起来。

达维德·科尔佳什维利(1862—1931)的创作证明,格鲁吉亚的散文主题丰富多彩,具有广阔的修辞潜力。在他的创作中,两个主要主题交替出现,一是成为迷信俘虏的农民的命运(如《诅咒》、《祭品》、《米可拉》、《教

区》），一是曾经属于特权阶层的代表们物质和精神破败的悲剧（如《所罗门·莫尔别拉泽》、《萨马尼什维利的继母》、《卡穆沙泽的不幸》、《达里斯潘的不幸》等）。科尔佳什维利早期的一些短篇小说在一定程度上与民粹派作家的创作相近。然而正是在这一主题的散文和剧作中，他显示出自己独特的才能。他本人出身破落贵族，对这一阶层的日常生活细节了如指掌，也看到了自己阶层代表注定灭亡的命运。但是这种同情和同感丝毫也没有影响到他作为一个艺术家的立场——一个公正的现实主义者的立场。科尔佳什维利以独特的喜剧形式揭示了本阶层代表的悲剧命运、心灵痛苦和激情的戏剧性冲突。这与塞万提斯和果戈理有相似之处。需要强调指出的是，作为艺术家，科尔佳什维利为格鲁吉亚散文确立了牢固的客观历史基础，赋予它独特的修辞结构和方法（叙述的戏剧性成分、轻松的喜剧性、充满内在情感的句子、对话成分居多、通过自然描写传达主人公情绪）。

对格鲁吉亚悠久历史的过去进行艺术思考的新观念为瓦西里·巴尔诺维（1856—1934）确立了他在世纪之交格鲁吉亚文学中的特殊地位。历史材料本身就为作家提供了表达自己哲学美学信仰的极大可能性。他认为，历史是善与恶之间永恒斗争的舞台，个人以自己全部的强大激情作为积极的因素被吸引到这个空间中来，但注定的厄运为他准备的要么是沉重的顺服命运，要么是悲剧性的结局。

·169

巴尔诺维对待历史的态度主要建立在唯心主义观点之上。他的历史观是一种独特的对格鲁吉亚历史古迹的阐释——《格鲁吉亚生活》。他的长篇小说《痛苦的爱》（1918）既讲述了爱情的胜利和爱情悲剧，也讲述了教会教条与日常生活之间尖锐的矛盾。《降落之鹰》（1913）也是如此，这是一部关于爱情的崇高力量和降临到拒绝爱情之人头上的痛苦的长篇小说。

然而，作家所关注的焦点始终是民族问题，他的很多长篇小说都探讨了这个问题，尤其是晚期的《格奥尔基·萨卡泽》（1925）、《年轻姑娘塔马尔》（1929）等。在这些作品中，也提出了格鲁吉亚在其国家发展的各个历史阶段的国家政治方针问题。像巴尔诺维这样的艺术大师，不可能对时代的尖锐社会问题避而不谈。在他1890—1900年代的短篇小说中，渗透着强烈的社会暴露激情（如《蛇节》、《缎衣》、《祭品》等），揭露了瓦解社会之矛盾不可调和的性质。

尼诺什维利、阿拉格维斯皮列利、科尔佳什维利、巴尔诺维及其战友们的文学遗产清楚地证明，九十年代的格鲁吉亚文学是对社会生活重大现象敏感的回应，这一文学敏锐的洞察力和现实主义力量，使它在其他各民族的文学中占据了令人肃然起敬的位置。

俄罗斯革命解放运动的第三阶段和1900年代高涨的革命热情，为格鲁

吉亚文学提出了新任务。新文学不仅反映了人们经济和精神生活的进步，而且促进了解放思想在广大群众中的传播，表现了全体劳动人民的利益和追求。

格鲁吉亚最年长的诗人阿卡基·采列捷利对革命做出了热烈回应。从革命开始之初，《伊维利亚报》上便不断发表他反映人民斗争精神的诗歌，如《歌曲》、《理想》、《打倒！》、《国际歌》等。在格鲁吉亚另一位杰出大师瓦扎-普沙韦拉的创作中，为争取祖国自由而斗争的激情和对这一斗争必胜的信念得到加强。在他这一时期创作的《别里卡乌利》、《赫夫苏尔·别尔佳》、《生活令我痛苦》等大量诗歌作品中，塑造了革命英雄的生动形象。

在二十世纪初的格鲁吉亚文学中，伊罗季奥努·叶夫多什维利（1873—1916）占据特殊的地位，他的创作与革命和实践活动联在一起。他的诗学理念在充满公民激情的诗作《缪斯与工人》（1905）中完美地传达出来。诗中他号召为人民服务，为革命服务。1905—1907 年是诗人创作的丰年，此时的创作中反映出诗人特别明确的目标和炽热的内心。

在当时俄罗斯的文学创作中，继高尔基之后，未必能找到一个诗人像叶夫多什维利一样，创作出如此丰富的革命抒情诗并且得以广泛流行。他的诗作《致友人》、《战斗之歌》、《风暴》、《自由》、《在英雄的墓地上》、《黎明时分》等，是革命抒情诗的优秀范例，令他享誉全国。过早辞世的尼诺什维利未竟的事业，在他传统的继承者叶夫多什维利身上成功地体现出来。在1890—1900 年代，他几乎是将工人塑造成最受压迫，同时也最具革命激情的形象之第一人（如《工人》、《喷泉》、《城市黄昏》、《工人之梦》、《雇农》等）。叶夫多什维利创作出的革命风暴的诗歌图景（《风暴乍起》），与高尔基具有象征意义的海燕形象遥相呼应。

他的很多诗歌都被谱成歌曲，与《国际歌》、《马赛曲》和《棍棒骚动》一道，为走上街垒的人民所传唱。叶夫多什维利这位讲台诗人的创作是真正的革命之作和人民之作，他的诗歌、短篇小说、政论文章、小品文都带有号召和动员的性质。诗人成为格鲁吉亚革命民主主义文学流派的领袖。二十世纪初，属于这一流派的还有：诺依·契黑克瓦泽、格奥尔基·库齐什维利、瓦尔拉姆·鲁哈泽等，在他们的作品中，民族解放运动的问题日渐深刻地反映出来，同时，他们也创造出一种新的美学现象和社会革命主题。

170·

二十世纪初的格鲁吉亚文学中，有一位十分独特鲜明的作家，这就是乔拉·洛姆塔季泽（1878—1915）。在他的创作中，深刻的心理主义与革命激情和乐观主义结合在一起。他通常将主人公心灵的痛苦放到广阔的社会大背景上来揭示，成功地克服了如阿拉格维斯皮列利的心理分析所具有的局限性和狭隘性。洛姆塔季泽几乎全部作品都是在监禁中写成，在第比利

斯、莫斯科、奥德萨和彼得堡监狱的囚室里，因此，他笔下主要的主人公就是一个戴着镣铐的革命家。洛姆塔季泽是积极的革命活动家，第四次（斯德哥尔摩）和第五次（伦敦）党代会的参加者，第二届国家杜马的议员，他生命的最后七年在囚禁中度过。他写作了《绞刑架前》、《狱中》、《无题》、《五一》、《白夜》、《札记》等短篇小说，其中贯穿始终的主题是英勇斗争和为了自由而付出的自我牺牲。这些小说的主人公哲朗·瓦尔多萨尼泽、姆齐里什维利、瓦诺·古古尼什维利或者维克多·阿贾什维利，都有着相同的命运。尽管他们都经历了痛苦和沉重的考验，却始终不渝地忠实自己的理想和信念。洛姆塔季泽的心理描写包含了人的心理状态和复杂而充满矛盾的情绪的各个不同方面。它有时表现为关于生命与死亡、人存在的意义和本质的思考的独白。还应注意的是，他的所有作品都创作于反动气焰嚣张之时，当时甚至在具有革命精神的知识分子队伍中，也渗透进缺乏信心和悲观失望的情绪。因此，洛姆塔季泽坚定不移的革命乐观主义具有更高的价值。有文学批评说，洛姆塔季泽的短篇小说《五一》是对专制制度和资本主义直接有力的揭露，小说中热烈地号召人们拿起武器与专制制度作战。这一评价也完全适用于他的全部创作。

二十世纪之初，现实主义在格鲁吉亚文学中获得了新的特征，更具有包容力和尖锐的社会性。在这一时期一系列的格鲁吉亚文学作品中，反映出新兴阶级的活动和其革命立场的确立（如叶夫多什维利的《致友人》、《工人》、《歌曲》、《缪斯和工人》，洛姆塔季泽的短篇小说，沙尔瓦·达蒂阿尼早期的戏剧创作实验，列奥·基阿切利的《塔里埃尔·戈鲁阿》等）。文学中的优秀代表正是在1905—1907年革命中看到了自己对民族社会解放的理想和希望在现实中期待已久的反映。二十世纪初，在格鲁吉亚，对描写革命主题的作家，总括说来，对世界进步文学产生了浓厚的兴趣。格鲁吉亚社会极为关注俄罗斯文学的成就和西欧文学进程。法国、英国、德国的文学经典和充满解放激情、人道主义理想的作品都被译成格鲁吉亚语。尤其是俄罗斯经典文学，引起了特别的注意。

高尔基在格鲁吉亚享有很高的知名度。几乎他的所有新作一面世便被译成格鲁吉亚语出版。这里有一个很有说服力的事实：高尔基的话剧《最后》在俄国被沙皇书检机关禁演，是在格鲁吉亚首次搬上舞台，而且是在反动统治的最后几年。众所周知，高尔基的生活和命运与格鲁吉亚紧密联系在一起。他经常充满热爱和尊敬地回忆起让他经受创作洗礼的格鲁吉亚，这在他很多作品中都有反映。高尔基写道："我永远都不会忘记，正是在这座城市（第比利斯）里，我不自信地迈出了第一步，跨上如今已走了四十余年的这条路。可以认为，正是这个国家伟大的自然和善良温柔的人民——

正是这两种力量给了我推动力，让我这个流浪汉变成了文学家。”

很多其他民族的艺术家也在二十世纪初的格鲁吉亚完成了自己的经典之作。莱霞·乌克兰英卡的生活正与这一时期有关。她与格鲁吉亚知识分子交往甚密。在第比利斯民主革命的直接影响下，她于1905年完成《秋天的童话》。二十世纪初格鲁吉亚的革命形式在年轻的马雅可夫斯基的意识中也留下了不可磨灭的痕迹。当时他在库塔伊斯学校上学，据他本人的回忆，积极参加了青年革命演讲。

1905年革命失败后，格鲁吉亚文学经历了一定的低潮；悲观主义情绪开始蔓延，1907年，格鲁吉亚人民民族解放领袖、准“民族之父”伊里亚·恰夫恰瓦泽被叛徒杀害，使得这一情绪更得到加强。但低潮是暂时的。

171 ·

1905—1907年进步文学促进了约瑟夫·格里沙什维利、卡拉科季奥·塔比泽、桑德罗·尚沙什维利、亚历山大·阿巴舍利等未来格鲁吉亚苏维埃文学经典大师们的诗学创作。二十世纪头十年，新一代格鲁吉亚作家的其他代表人物的创作已经决定了文学发展的主要方向，与此同时，文学主题的范围得以扩大，诗歌艺术提到了首位。在上述经典大师早期的诗篇中就可以感觉到，他们追求在主题和作诗法方面丰富格鲁吉亚的抒情诗。他们的创新一方面由时代具体任务的要求所决定，另一方面也受到其他文学发展进程的影响，即现实主义框架的拓展、浪漫主义通过使用更为复杂的结构而获得的独特“更新”。



《葡萄亭下畅饮》尼柯·彼罗斯马纳什维利作品

卡拉科季奥·塔比泽(1892—1959)赋予格鲁吉亚诗歌以象征主义的厚重，丰富了它的涵义，创立了新的浪漫主义手法。传统的格鲁吉亚抒情主人公获得了更为宏大的世界观。二十世纪格鲁吉亚诗歌改革家的伟大使命落在塔比泽的肩上，正是历史的必然。约瑟夫·格里沙什维利(1889—1965)以城市——第比利斯——的日

常生活主题和这一城市环境的“语言”丰富了格鲁吉亚抒情诗。亚历山大·阿巴舍利(1884—1954)将真实的尘世感与崇高的梦想有机地结合在一起,似乎把自己的抒情主人公引进宇宙的空间,同时赋予他特殊的隐喻结构和自己人道主义早期抒情诗的方法。桑德罗·尚沙什维利(1888—1979)始终主要忠实于传统社会问题,但他为自己找到了新的民族主义和爱国主义的支点。

格鲁吉亚的文学发展不仅越来越敏锐地意识到迫切的民族问题,而且也关注其他国家文学发展的进程。毋庸置疑,对格鲁吉亚诗歌产生特别影响的,是法国和俄罗斯的象征主义。由于历史形成的情况,象征主义传达到格鲁吉亚文学中的是其晚期的余波(正像当时在俄罗斯一样)。在1910—1915年,格鲁吉亚形成所谓的“蓝角人”派别,这一流派对文学发展产生了显著影响。这一流派最著名的代表人物是帕奥罗·雅什维利、季齐安·塔比泽、格里戈尔·罗巴基泽、瓦列里安·卡普林达什维利、格奥尔基·列奥尼泽、科拉乌·纳吉拉泽、桑得罗·齐列基泽,他们在自己的创作中达到了完美的高度,促进了格鲁吉亚诗歌的普遍进步。的确,在他们革命前的诗歌中有时也可清晰地听到颓废主义的调子,但与此同时,他们诗作中内省的目标与更为全面、更为深刻地揭示抒情主人公的内心世界联系在一起。他们的诗作复杂而多义。这些格鲁吉亚诗人在创作主题和思想道德方面与魏尔伦、马拉梅、兰波、波德莱尔、巴尔蒙特、勃洛克明显相近。在这段时期,雅什维利创作的《波尔·魏尔伦》和《红牛》,季齐安·塔比泽的《哈尔杰依之梦》和《马戈科王子》,卡普林达什维利的组诗《莪菲利娅》和《双面人》,拉泽丹·格维塔泽的《驴子的救世主》等作品中,明显反映出远离生活现实和追求虚假面具的倾向。甚至连卡拉科季奥·塔比泽这位坚持民族诗歌传统的诗人,也为象征主义美学和诗学作出重要贡献。需要强调的是,格鲁吉亚象征主义一直独具特色:它始终处于民族兴趣的框架之内,其创作主题产生于民族的苦难和艰辛,而各种偏离现实的玄虚或疏远的情况与亟待解决的民族问题有关(如雅什维利的《给母亲的信》、《偶题致波兰》,季齐安·塔比泽的《奥尔皮里之秋》和其他诗作)。在这方面,格鲁吉亚的象征主义者找到了与勃洛克和勃留索夫的很多相通之处。 · 172

正如前面已经指出的,格鲁吉亚的象征主义必须进行深刻的思想革新,它注定肩负着将格鲁吉亚作诗法引上新路的使命。象征主义以二十世纪初格鲁吉亚革命民主主义诗人创作中的平易和简单为出发点,但在某些方面与之对立。它丰富了革命民主主义诗作的形式结构、喻格体系、内在韵律和诗歌观察的各个方面。“蓝角人”与所谓的新生代诗人(卡拉科季奥·塔比泽、格里沙什维利、阿巴舍利、尚沙什维利)一道,完成了二十世纪格鲁吉

亚诗歌的真正变革，这一点当今已有公认。

在二十世纪的前十年间，印象主义的影响也很明显，尽管受到这一影响的作家——尼可·洛尔德基皮巴尼泽（？—1944）、列奥·基阿切利（1884—1963）、康斯坦丁·卡姆萨胡尔佳（1891—1975）等人创作的主要方面还是在现实主义的范围之内，在艺术反映现实方面，他们所选择的极其微小的印象主义方法，并不能使他们在追求宏大的社会史诗性概括的道路上停步。

在最新格鲁吉亚文学史中，民族戏剧创作占有显著地位。后来，它形成了一种较之其他国家更为独立的体裁。世纪之交开始的复兴格鲁吉亚戏剧的工作自然要求创作出独特新颖的民族戏剧作品。前人的经验还不够。涌现出一系列剧作家，他们的话剧作品一部接一部地出现，如采列捷利的《黎明》、《反动》、《爱情》，科尔佳什维利的《达里斯潘的不幸》、《伊丽娜的幸福》，达蒂阿尼的《格格奇科里》、《昨天的事》，尚沙什维利的《无冕之王》、《别尔多·兹马尼亚》，什乌加什维利的《愚人》，拉米什维利的《好客》，纳胡茨里什维利的《金柱》，格杰瓦尼什维利的《祭品》、《光明》，埃加拉泽的《带着21号十字架》，伊梅达什维利的《约谢普·拉贾什维利》，阿贾尼的《女逃兵》，伊列捷利的《被征服的人们》等。这些剧作被格鲁吉亚戏剧界的泰斗瓦索·阿巴什泽、拉多·梅斯赫什维利、基皮阿尼和古尼亚等搬上舞台，同时在格鲁吉亚舞台上演出的还有译成格鲁吉亚语的俄罗斯和西欧的经典剧作，这些演出决定了新格鲁吉亚戏剧高超的专业水平和进步的人道主义性质。

1890—1900年代格鲁吉亚文学和艺术的上升自然引起格鲁吉亚文学批评和美学思想的发展。格鲁吉亚马克思主义文学批评的奠基人是亚历山大·楚卢基泽（1876—1905），他在《我们生活中的新类型》、《与读者的谈话》、《理想与现实》和《读者札记》等文章中，坚持现实主义原则，将文学现象作为人民社会生活的形象反映来分析。

基达·阿巴什泽（1870—1917）在自己的随笔、年度综述和文章中也对个别美学问题进行了深入的批评性分析。尽管他的方法论并不是非常清晰（将勃留涅切尔的体裁演变理论应用于格鲁吉亚文学发展的过程），他的文学批评观点对当时格鲁吉亚艺术思维的发展仍然起到重要作用。应该认为，亚历山大·哈哈纳什维利（1866—1912）在九十年代创作的格鲁吉亚文学史教程也是一个杰出的现象。格鲁吉亚文学批评在二十世纪之初所取得的成绩在很多方面也归功于伊万·戈马尔捷利、乔尔扎泽、潘茨哈夫、瓦尔塔加夫的政论批评活动。

文学作品、批评文章、文学短评和其他类似的材料是这一时期期刊的主

要内容。文学的最新现象在这里出现、形成和传播，文学未来的发展道路和趋势在这里进行热烈的讨论。格鲁吉亚 1890—1900 年期刊中，特别关注文学的有《伊维利亚报》(1886—1906)、《克瓦里报》(1893—1904)、《新闻报》(1886—1906)、《斗争报》(1901—1902)、《无产阶级斗争报》(1903—1905)、《明灯》(1908)、《帕斯昆治报》(1908—1909)、《杰米报》(1911—1915)、《时代报》(1908—1910)，杂志有《通报》(1894—1905)、《阿卡基月刊》(1897—1900)、《小溪》(1904—1920)、《戏剧与生活》(1910—1926)。

格鲁吉亚批评中的庸俗化倾向也是在二十世纪初开始萌芽的。

格鲁吉亚人民兴高采烈地迎接 1917 年沙皇专制制度的瓦解。季齐安·塔比泽以一曲颂歌《快来，旗帜！》迎接这一事件，揭开了诗人创作中革命浪漫主义的新阶段，此后，诗人以很多杰作丰富了二十世纪格鲁吉亚抒情诗。在这一时期，整个格鲁吉亚的创作思维也开始活跃，这一发展直接与对彻底的民族解放和社会解放的希望相关。失去了整整一个世纪之久的民族独立的恢复，格鲁吉亚宣布成立民主共和国，自然，这一切对全民族文化的进一步提升起到了强有力的推动作用。

综上所述，格鲁吉亚文学发展的最新时期是其多个世纪悠久历史中的一个重要阶段。在这一时期，文学加强了与全民族争取社会解放和民族解放斗争之间的联系，为格鲁吉亚最新文学的发展创造了条件。

第十章　亚美尼亚文学

十九世纪末二十世纪初正是十月革命前亚美尼亚文学成熟和繁荣的时期。这一时期似乎是对新的亚美尼亚文学一个多世纪的发展进行了总结，它较以前任何一个时期更加活跃，并且融入了世界文学进程。

在世纪之交，亚美尼亚文学在很大程度上得到了国际上的承认，这尤其得益于它被译成了俄、法、德等语言。如 1916 年在彼得格勒出版问世了由高尔基校订的《亚美尼亚文学集》，而在莫斯科出版了由勃留索夫校订的《亚美尼亚诗歌》选集，其中还附有勃留索夫的历史文学随笔。

著名的诗歌翻译家和文学批评家阿尔沙克·乔帕尼扬在亚美尼亚文学向西欧的传播中起了非常重大的作用，他出版了从《古代和现代的亚美尼亚诗人》(1902)一书到三卷本的《亚美尼亚蔷薇》(1918—1929)系列亚美尼亚文学丛书的法文版。同样值得一提的还有从十九世纪末开始出版的由阿尔杜尔·莱斯特校订的德文版《亚美尼亚丛书》系列。

上述这一时期是亚美尼亚人民历史上最悲惨的日子，亚美尼亚仍然被分成两部分，分别归属俄国和奥斯曼帝国，亚美尼亚人民丧失了政治上的

统一和国家体制。处于奥斯曼桎梏下的西亚美尼亚从十九世纪末就开始了针对亚美尼亚居民的大屠杀。1915—1916年，一百五十万亚美尼亚人成为惨绝人寰的“青年土耳其党”政策的牺牲品，而其余的人被强行赶离家乡，散居世界各地。这是二十世纪历史上的第一次大规模的种族灭绝。在我们所研究的整个时期内的问题就是亚美尼亚人民的自身存在。然而，这里也有一定的规律性，即，正是这一悲剧时期成了亚美尼亚文学以及整个文化显著繁荣和振兴的时代。

对于一个面临灭绝危险的民族来说，文学就成了精神团结和英勇抵抗的强有力的因素之一。亚美尼亚文学即始于二十世纪初，特别是作为人民精神力量、生活斗争的意志以及憧憬光明未来最高体现的诗歌。

勃留索夫在自己关于亚美尼亚诗歌历史发展札记的结尾写下了一段预言：“亚美尼亚人民的诗歌胜利地穿过了多少次笼罩亚美尼亚历史地平线的乌云，穿过了多少次蒙蔽亚美尼亚人民生活的可怕而令人窒息的阴暗，从此，它那炽热之光将光芒四射。这光芒对于我们，对于亚美尼亚未来的历史命运都是最好的郑重诺言……套用屠格涅夫的话我们可以深信不疑地说，‘不能不相信，这种诗歌是拥有远大前程的人民的天分’。”

174 ·

世纪之交的亚美尼亚文学在特定的历史条件（在俄国境内的东方特色和在土耳其境内的西方特色）下发展着，相应地，这些条件在语言、主题、文学传统和关系上也有一定的不同。但是这并没有阻碍历史进程中文学内部的统一，上述两个方面构成了反映人民生存条件复杂性和多样性及其精神和道德世界的统一的民族文学。



《亚美尼亚诗歌》扉页 布留索夫编
马蒂洛斯·萨尔扬绘制 莫斯科 1916年

二十世纪初，在新的历史条件以及西欧和俄罗斯文学经验的影响下，早先（浪漫主义和现实主义）形成并具有新特点的文学方向中又有新的流派产生。

然而，在错综复杂的文学生活中，亚美尼亚文学发展的主流是与现实主义的方法相联系的。

二十世纪初，许多"老"一辈现实主义者的代表仍在继续创作着。亚美尼亚现实主义剧作家的奠基人加布里埃尔·松杜克扬发表了许多新的社会生活题材喜剧，亚美尼亚天才的农村生活作家普罗什·普罗什扬在自己最后一部长篇小说《乌诺恩》(1901)中描写了农民自发反抗沙皇当局和反对社会不公正现象的情况。而亚美尼亚批判现实主义最重要的代表亚历山大·希尔万扎德(1858—1935)在发展自己在代表作《混乱》(1898)中表现出的创作原则的同时，在中篇小说《演员》(1901)、《瓦尔旦·阿伊鲁米扬》(1902)以及剧本《为了荣誉》(1904)中，出色地运用了通过社会环境逻辑来阐明主人公行为和命运的现实主义原则，继续对资产阶级社会的道德基础加以揭露。

另一位著名的现实主义作家纳尔-多斯(原名米凯埃尔·奥瓦尼相，1867—1933年)在二十世纪初完成并发表了自己在九十年代就开始创作的一些长篇小说佳作《斗争》(1911)和《死亡》(1912)。作品鲜明地体现出了亚美尼亚批判现实主义的心理主线：着重通过主人公复杂的内心感受刻画了一幅社会关系图。这一时期，像瓦尔塔涅斯·帕帕江(1864—1920)这样活跃的多才多艺的作家也属于严格的现实主义风格。在他的系列小说《来自农村》、剧本《悬崖》、中篇小说《在岸边》和《天鹅湖》，以及在第一次俄罗斯革命时代写就的寓言故事中，鲜明地表现出了他描写社会心理冲突的高超技艺。

散文作家和剧作家阿维季斯·阿加罗尼扬(1866—1948)作品的最大特点就是多样性。在他大量的作品中(中篇小说、旅行散记和备忘录、长篇小说《沉默》、剧本《眼泪之谷》等等)既表现出了现实主义趋向，又表现出了自然主义倾向，同时又接近感伤浪漫主义风格。阿加罗尼扬创作的主要题材是亚美尼亚人在土耳其帝国统治下的悲惨境况，他们所遭受的无尽蹂躏和掠夺。作家描写了民族和人类灾难的极端表现。因此，无论是他的原文著作还是其他欧洲语言的译作都很受欢迎。

阿兰德扎尔书名独特的讽刺小说《痛苦的笑声》(1905)、吉格兰·乔库里扬的中篇小说《修道院》(1914)、叶鲁汉的短篇小说等等都是西亚美尼亚现实主义的卓越成就。亚美尼亚短篇小说巨匠格里戈尔·佐赫拉勃(1861—1915)在1909—1911年间按照题材特点出版了自己的三个系列作品集：《良心之声》、《生活就是这样》和《无言之痛》。作品用一贯细腻和独特的手法刻画了一系列性格特点和复杂的心理状态。在那些年代，现实主义的文学原则在杰出的讽刺大师叶尔万德·奥强(1869—1926)的创作中得到了体现。在他丰富的文学遗产中，最能体现他高超技艺的就是他名为《革命的寄生虫》的系列短篇小说、中篇小说《民族恩人》、《一个商人的书信

或者成为完人的艺术》以及《潘朱尼同志》。奥强的讽刺对象是土耳其政府反人民的政策、虚伪的资产阶级道德、虚假的爱国主义、假仁假义、冒险主义以及参加民族解放斗争人士的空谈主义。

二十世纪初，亚美尼亚文学的中心人物是诗歌作家和散文作家、积极的文学社会活动家奥瓦涅斯·图曼尼扬(1869—1923)。这位真正的亚美尼亚人民诗人和民族诗人(他在世时就被称为“亚美尼亚大众诗人”)，在自己的创作中体现出祖国人民精神世界的优秀品质、祖国人民的历史与今天、对未来的憧憬及其祖国文学思想的特点。勃留索夫在自己的随笔中强调图曼尼扬的特殊意义时写道：“总之，图曼尼扬的诗歌就是大师在诗中再现和刻画的古老和现代的亚美尼亚本身。”

图曼尼扬的童年是在罗里斯基区的德谢赫村度过的，从那时起他就汲取了民间生活和民间文学的渊博知识。他从九十年代中期起就开始了写作，当时他还是第比里斯市涅尔谢相学校的一名学生，而在1890—1892年间他就已出版了两卷诗歌和长诗集。他的创作道路分为两大时期，即从最初的文学起步到十九世纪末和二十世纪的前二十年。其中，在第一时期诗人一直处于寻找属于自己的文学道路的过程当中，而从二十世纪初起，他就已经作为一个达到艺术巅峰的经典艺术家和创作了大量诗歌散文杰作的作家展现在人们的面前。

图曼尼扬几乎涉足从四行诗到长诗的所有诗歌形式，但他首先是一位史诗诗人，而最能充分展现图曼尼扬艺术世界的还要数他的长诗和抒情叙事诗。这些体裁为他描绘现实的史诗画卷提供了可能，并且自然地把各种表现生活的形式和方法相结合，对现实做出了哲学的总结。图曼尼扬在一系列长诗中(特别是《阿努什》)描绘了一幅被社会不平等和落后所笼罩的家长制村庄生活风习的广阔画卷，但是他从中也看到了这个世界中人们所具有的优秀的、升华了的本质。图曼尼扬所塑造的人民的性格以其史诗的完整性、其主人公所固有的对爱情和友谊的忠贞以及正义和无私而与众不同。在图曼尼扬其他的长诗中反映了人与自然之间的复杂关系、对生与死之奥秘的思考(《走进无穷》)、艺术家在资本主义社会的境况(《诗人和缪斯》)、民族解放运动中英勇和戏剧性时刻(《萨逊的大卫》、《占领特穆克要塞》、《旧的斗争》)等等。图曼尼扬在他的短篇小说中向人们展示了人民生活的一个丰富多彩的世界，其中最突出的有描写一个农村小男孩在资本主义城市非人条件下悲惨命运的《吉科尔》。

在图曼尼扬大量的短篇小说和故事中，同样也涉及了当代生活中重要的社会道德问题。图曼尼扬在这些体裁中表现得仍然是一个深刻的现实主义者，因为透过许多情节和形象的寓意甚至是幻想，所表现的是人们现实

的性格特点和欲望、有着扎根于现实本身和人民与周围现实关系的理想。

图曼尼扬在自己创作道路结束之际，完成了几十篇富有哲理的四行诗，成为他艺术探索的概括和总结。人，人与社会、自然以及整个宇宙的关系是图曼尼扬四行诗的主题范围。作为一个人道主义思想家，诗人把人的生命和行为同永恒和人类进步的最佳理想进行比较。图曼尼扬的最高理想同世界成就以及人与人民之间的和谐联系在一起。他对使生活暗淡、腐化大自然美丽与和谐的庸俗贪欲、吝啬和仇视给予愤怒的谴责：

· 176

傲慢、吝啬之人，你的智慧永恒，而生命短暂。
你就是黑暗的化身，世代流转。
生命要让它带走何物？你会带上什么？
你平和而又愉快地渡过为期两天的快航线。

图曼尼扬的创作表明十月革命前的亚美尼亚文学已有了很高的人民性。在与现实主义有机结合的同时，他的创作方法还具有综合性：其中同样反映出了其他流派的最佳成果，首先是浪漫主义成果。图曼尼扬的作品运用了大量假定的形式、讽喻、幻想式的情节转折，现实的和理想的、具体历史的和永恒的、生活与哲学自然地结合在一起。

二十世纪的前十年，图曼尼扬是公认的亚美尼亚文学健康力量的领袖，他为这种力量在人民性原则上的联合做了大量的工作。诗人是“维尔纳同”①文学小组的组织者和灵魂人物，从 1912 年起成为亚美尼亚高加索作家协会常任主席。但是他并没有局限于文学方面的活动，而是涉及广泛的社会领域。他是俄罗斯政治倾向的忠实拥护者和高加索人民和平友谊思想的热情倡导者。当沙皇当局挑起民族仇视时，图曼尼扬在很长一段时间里把文学活动放在一边，把停止兄弟相残的战争当成自己崇高的目标。这位人道主义诗人曾经自豪地说：“说服反目的民族刀剑入鞘，使为数众多的无辜者免于野蛮的残杀。”诗人大量的文学批评言论在发展亚美尼亚美学思想和估量古典和现代文学价值中发挥了重要的作用。他的文章素来简短，然而内容充实，对亚美尼亚文学（萨亚特-诺瓦、哈恰杜尔·阿博维扬、米凯埃尔·纳尔班江等）和世界文学（莎士比亚、普希金、莱蒙托夫、托尔斯泰等等）现象给予了深刻而中肯的评述。

奥瓦涅斯·图曼尼扬对十月革命和苏维埃政权在高加索的建立表示热

① 亚美尼亚语，意为“阁楼”。——译注

烈欢迎，他为祖国人民的复兴事业倾尽了自己最后的力量。

二十世纪初，亚美尼亚文学中存在着一个非常有影响力的新浪漫主义流派。这一流派是在亚美尼亚现实社会复杂矛盾的条件下，随着社会民族解放理想的兴起和破灭引起的希望与沮丧而产生的。但是需要指出的是，这一流派一些作家的创作却具有明显的古典浪漫主义特点，而另外一些作家的作品却具有象征主义特点。但是总的说来，在二十世纪初的亚美尼亚文学中，既没有“纯粹的浪漫主义”，也没有“纯粹的象征主义”，呈现出的总是二者各种形式的融合、交织和相互补充。

亚美尼亚现代最著名的诗人之一阿维季克·伊萨基扬(1875—1957)就属新浪漫主义作家之列。这位来自亚美尼亚希拉克区的诗人，熟知民间诗歌创作的丰富传统并将其与十九世纪古典诗歌的成就有机地结合起来。他特别崇拜拜伦、莱蒙托夫(“像卡兹别克山一样高耸，如达里亚尔峡谷一样深邃”——他在世纪之初就对莱蒙托夫作出了如此的评价)、海涅、密茨凯维奇等伟大诗人。

伊萨基扬长达六十年之久的创作道路鲜明地划分为三个较大的阶段。前二十年(1891—1910)的特点是诗人抒情诗创作空前繁荣，对人在世界中的位置、诗人的使命有着深刻的，通常是悲剧性的思考。在世纪之初，为躲避沙皇当局的迫害，诗人移居西欧并在那里迎来了他长达四分之一世纪(1911—1936)的创作生涯的第二个阶段。生命的最后二十年(1937—1957)阿维季克·伊萨基扬是在苏联的亚美尼亚度过的。

与图曼尼扬不同的是，伊萨基扬是一位具有鲜明抒情气质的诗人。他的力量在于高度的真诚。诗人以这种高度的真诚来揭示抒情主人公的精神世界，表现他的喜与悲和因单相思、对祖国和母亲的思念以及周围生活中的不公而导致的悲凄心境。翻译过伊萨基扬许多诗作的勃洛克在1916年1月致伊兹马伊的信中对这位亚美尼亚诗人给予了高度的评价：“诗人伊萨基扬是一流的；也许这种清新率真的天才在整个欧洲也当属绝无仅有。”伊萨基扬抒情主人公以及作者本人的形象在下列情况下是完全一致的，即当主人公为庄稼人或农妇、哄孩子的年轻母亲，或者思念儿子的老母、无家可归的流浪者，或者战死沙场的军人。

伊萨基扬的抒情创作相对地可以分为两个部分。第一部分是关于人在世界中的命运、对人与社会以及祖国或整个宇宙等问题进行哲学思考的诗。第二部分是民歌性质的诗作，诗人在作品中扮演的是一个无名民间歌唱家的角色。但是抒情主人公形象使伊萨基扬的抒情诗得到了统一，这一形象的基础是对人与社会、诗歌与现实之间的关系所持的典型的浪漫主义观点。伊萨基扬抒情诗中这一对生活中具体历史条件以及整个“世界现



文学团体"维尔纳同"成员　由左至右：伊萨基扬，尚特，阿加扬，杰米尔钦，
图曼尼扬　第比利斯　1903 年

状"表示深深不满的浪漫主人公，对统治秩序和道德基础积极地予以了否定。这一否定在创作于反动年代(1909—1910)的抒情长诗《阿布勒·阿拉·玛丽》中达到了顶峰。伊萨基扬在作品中假借十一世纪著名阿拉伯诗人的名字写就了一篇极为现代的、反映二十世纪初个人的悲惨心境的长诗。这种近乎达到全盘否定周围世界所有社会和道德价值观的浪漫性，间接或直接地源于诗人对人类浓厚的爱情，源于他同时代的人和社会对理想可望而不可即的那种悲观的认识。诗人对社会基础的猛烈抨击是以其深刻的民主主义意识、对世界的人道主义态度以及拒绝社会不公为基础的。下面就是长诗中作为反抗者的主人公众多猛烈抨击的一个例子：

> 唉！何为法律？此乃人们自己
>
> 　　　　送入强者之手的利剑，
>
> 为的是保护强者，戮杀弱者，无情地
>
> 　　　　将穷人的头颅砍下。
>
> 我以神圣的愤怒痛恨人们的法律，
>
> 　　　　权力和法庭。
>
> 哪里有法律，哪里就有受压迫的不幸者；
>
> 哪里有警惕的法庭，哪里就有仇恨的自由。

178· 伊萨基扬在革命前还创作了一部长诗《阿拉戈雅兹之歌》(完成于1917年)。长诗由几十篇诗歌通过统一的抒情主人公、其世界观和单相思而引起的内心情感贯穿组成。当时诗人还著有大量的寓言、传说和抒情叙事诗(其中歌颂能够战胜时空的爱情力量的《永恒的爱情》当属最佳)。伊萨基扬十月革命以后时期的主要作品是以亚美尼亚最后一脉(第四脉)民间史诗为情节的长诗《来自萨逊的姆格尔》。

从十九世纪九十年代起,特别是在此后的十年间,伊萨基扬多次尝试散文创作,写了多篇短篇小说、故事、神话故事、散文诗等。还在革命前就开始创作的全景式社会生活题材长篇小说《卡罗之嘴》用尽了作者毕生的精力,但仍然没有成章。伊萨基扬的散文诗无论是从思想主题上,还是从修辞上说,都是其诗歌的直接延续。对此,浓重的抒情、对作者立场的公开表露以及言语的韵律化都是证明。

伊萨基扬大大扩展了亚美尼亚文学的"民间创作地域"。除亚美尼亚民间创作外,他还广泛运用从印度、中国到诺曼底和西班牙等东西方各民族的创作源泉。对这些各种各样的民间神话传说进行文学加工的同时,总是渗透着诗人对人和世界的人道主义观点。

"新浪漫主义"倾向同时也在西亚美尼亚文学当中得到鲜明的反映,如在鲁本·谢瓦克、捷里扬、沃尔别扬等诗人的作品中。但是,毫无疑问,达尼叶尔·瓦鲁让(1884—1915)是这一流派的典型代表,他的生活和创作道路堪称一个伟大的艺术天才悲剧命运的典范。瓦鲁让是西亚美尼亚农村的移民,然而从小时起他有幸在亚美尼亚天主教组织在威尼斯的一所学校学习,后来就读于比利时根特市的一所大学。

1909年瓦鲁让回到家乡生活(在学校里当老师),后来又到了君士坦丁堡。在君士坦丁堡他遇上了世界大战和土耳其对亚美尼亚人的大肆屠杀。像西阿曼托一样,诗人和佐赫拉勃、谢瓦克以及西亚美尼亚文学其他主要代表人物均在这场屠杀中遇难。

瓦鲁让在相对短暂的创作生涯中走过了迅猛发展的道路,这在他的四本诗集中得到了反映。如果说他的第一本诗集(《颤动》,1906年)是以不幸的人、受磨难者的形象和表达对不公正牺牲品的爱为主的话,那么在第二本诗集(《民族的心脏》,1909年)中,诗人描写的主题是从屠杀、毁坏的画面到对昔时荣誉的历史性回忆,再到英勇反抗压迫者的细节。在瓦鲁让创作中占居中心地位的是诗集《异教徒之歌》(1912)。这一诗集与所谓的二十世纪初西亚美尼亚文学的异教运动有关,而异教运动的特点,是一系列作家对基督教以前的历史和文化表现出非常的兴趣。面对历史,这些作家试图向现代人呈现崇高的自觉意识,树立被异国桎梏破坏和受基督教信条影

响的健康的民族精神。但是在瓦鲁让的《异教徒之歌》中还明显表露出另外一种重要的主调，即对过去的歌颂和理想化。这与对资本主义世界、资本主义的社会道德基础、唯利是图和自私自利的抨击密切相关。所有这一切都在诗集的许多作品中得到了鲜明的反映。特别是在长诗《姘妇》中，描绘出一幅异教时期亚美尼亚生活和性格、崇高之爱的灭亡图。对现代性的态度还表现在，诗人将关于磨难、人类狭窄之路、欧洲无产者生活和斗争的系列诗《各各他之花》收进了《异教徒之歌》。诗人认为，其中的《人类黎明》就是有关上述斗争的诗。他相信，在经历一切伟大的震荡之后，"大地将更新，更美丽，将无愧于围绕太阳旋转……"

瓦鲁让在去世前不久完成了他第四部诗集的创作——《面包之歌》(于死后出版)。这是一部现代田园诗，或者说是一部牧歌，它在歌颂农民劳动和农民精神世界的同时，还用自己的潜台词反对资本主义社会。

二十世纪初的很多亚美尼亚作家都以各种形式与象征主义相关，在不同程度上受到了象征主义的影响。例如，体现在因特拉(季朗·奇拉基扬)的抒情散文集《内部世界》(1906)、列翁·尚特的话剧《旧上帝们》(1909)和《皇帝》(1914)中。尚特上述的剧本是以对现实和看不见的"两个世界"的象征性印象为基础，而主人公的一切思想和行为都是由变为象征物的抽象理想来指导的。但无论是表现鲜明的象征主义诗学，还是上述剧本的历史主题，都没有割断与世纪初亟待解决的问题之间的联系。剧本《旧上帝们》按照作者的情景说明是源于"人类前一千年"，它尖锐地提出了人格自由和民族自觉的问题，证实了人对爱情和丰富多彩的生活的权利。这一切都是该剧在亚美尼亚文化生活中引起广泛共鸣并演出经久不衰的原因。《旧上帝们》的俄译本 1916 年收入了高尔基编辑的《亚美尼亚文学集》。

象征主义的道路在西阿曼托、梅察林茨、捷里扬等诗人的创作中显得更加复杂。这些诗人受到了这一流派一定方面的影响，并掌握了它的某些基调以及诗歌形象的创作方法和语言技巧，但是，他们并没有整个地接受象征主义的艺术思想体系。西阿曼托(原名阿姆托·亚尔贾尼扬，1878—1915)是"单一主题的诗人"：他只描写民族灾难、亚美尼亚人在土耳其遭受的非人残杀，并将这些与对和平生活、公正以及民族间的平等友谊的美好幻想进行对比。这一基调渗透于诗人于 1901 年起问世的所有著作(《勇士》、《亚美尼亚的儿子们》、《挣扎与希望的火炬》、《祖国的召唤》等等)。米萨克·梅察林茨(1886—1906)以其于 1907 年出版的两部抒情诗集(《彩虹》和《新歌》)进入文坛。诗人的特点是源于泛神论哲学世界观的一种细腻的对大自然的情感。大自然对于诗人来说，是渗透于所有创作中的爱和善，是人道主义世界观的源泉。

瓦安·捷里扬(1885—1920)的名字与亚美尼亚诗学艺术发展的新阶段联系在一起。捷里扬似乎是以"既成诗人"的身份进入文坛的,他以第一本诗集《黄昏的幻想》(1908)宣告自己成为诗歌语言真正的大师和革新家。正是这本著作,特别是1912年出版的《诗歌》第一卷,诗人创立了亚美尼亚诗学的新流派("随着他的出现,捷里扬领导了我们的抒情诗",多年以后伊萨基扬对他这样评价)。

作为诗人和公民,捷里扬生长在莫斯科,成熟在彼得堡。受教于拉扎列夫东方语言学院附属中等师范学校以及后来的莫斯科和彼得堡大学为他掌握广泛的科学和艺术知识提供了机会。在第一次俄国革命时期以及此后的岁月,他与解放运动紧密相连。1917年他加入了俄国社会民主工党,当选为全俄中央执行委员会委员。革命结束后,他在有关民族事务问题的人民委员部任职,写了许多政论性文章,将列宁著作译成亚美尼亚文(《国家与革命》、《卡尔·马克思》)。

瓦安·捷里扬是一个"纯粹"的抒情诗人,在整个创作生涯中他只写抒情诗,把它们集合成系列,其中的某些部分有着密切的内部联系,共同发挥着一定的思想和情绪。在第一部诗集(《黄昏的幻想》)之后他又创作了新的诗集《夜晚与回忆》、《黄金故事》和《纳伊里国》等等。捷里扬的抒情诗自始至终以其感情的细腻和深厚著称。他善于深入隐秘的内心深处,向读者揭示抒情主人公因孤独和认为周围世界的不完美而引起的心灵创伤。但是捷里扬的忧虑不使人感到心灵受压抑,不使人的心灵变得冷酷和自私,相反,使人充满对人与世界的爱,对丰富多彩的生活的思念。难怪诗人在信中称自己的这一思潮为"愉悦的忧虑或者忧虑的愉悦","愉快的伤心"。因此,不足为怪,他同时也创作歌颂日常生活和周围世界"黄金故事"的诗篇,并描写斗争、英雄的业绩以及为崇高的社会理想而自我牺牲的主题。

这些主题在《荆冠》系列、诗歌《黎明时分》和《回归》及其他作品中得到了鲜明的体现。在捷里扬的诗作中,忧虑和崇高的公民情感、孤独和对融入群众革命斗争的渴望并不互相排斥,相反,它们互为补充。而且,极具特色的是诗人以对"光明的远方"的崇高幻想为其诗集第一卷(1912)画上了句号。他希望"诗歌充满激情,如同一面旗帜,而要死去就要像英雄一样",希望把人们从死寂的梦中唤醒并唤起他们心中"愤怒和斗争"的情感。捷里扬以其《纳伊里国》[①]组诗为亚美尼亚爱国主义诗史谱写了光辉的篇章。描写第一次世界大战时席卷亚美尼亚悲惨事件的诗歌形象与对未来复兴的

180·

① 纳伊里是亚美尼亚古代的称呼之一,捷里扬再现了这一称呼并在诗作和日常生活中广泛引用。

乐观信念紧紧地联系在一起。诗人热爱充满悲剧命运的祖国,如同一个执著的儿子热爱自己痛苦不堪的母亲,并试图分担她的不幸一样。捷里扬为亚美尼亚诗歌创造了许多新的形象,改变了它的整个结构。正是他第一次成功地运用了多种音节声调并重的作诗法,其中总体上说最典型的是音节诗。捷里扬的诗歌语言纯正、完美、细腻、美妙,至今无与伦比。

捷里扬的创作是亚美尼亚经典诗歌"黄金链条"的最后一环,成为向十月革命后文学过渡的桥梁。捷里扬诗歌事业最直接的继承者和后继者是叶吉舍·恰连茨(1897—1937)。十月革命前他出版了诗集《一位忧伤姑娘的三首歌》、《彩虹》,长诗《蓝眼睛的祖国》、《但丁传说》。在这些作品中体现出象征主义思想的深刻影响,这种影响甚至比捷里扬早期的诗作更深。但是,透过年轻的恰连茨的象征主义形象,鲜明地反映出对现实和第一次世界大战悲剧事件的深刻理解。

二十世纪初,亚美尼亚文学也产生了一种全新的现象,即无产阶级文学流派,它是世纪之交社会和意识形态进步的产物。随着工人运动的成长,外高加索出现了早期的亚美尼亚社会民主期刊(仅在 1902 至 1920 年期间各个城市就有近五十种亚美尼亚文布尔什维克报纸和杂志问世)。

也出现了一批受社会主义思想鼓舞的亚美尼亚作家。在第一个十年的初期,为了把这些作家联合起来,人们做了一些努力:出版了一些无产阶级文学的文集(《红石竹》、《工人像册》)。

亚美尼亚无产阶级文学的主要人物是阿科普·阿科皮扬(1866—1937)。他属于继高尔基之后在革命前就为新社会主义文学奠定基础的作家之列。阿科皮扬最初的文学活动(九十年代)以及他的诗集(1899)仍然发展着民主主义诗歌的传统,歌颂着"诚实和劳动"以及劳动者的道德尊严。但是在二十世纪初,于 1904 年成为社会民主党员的阿科皮扬把自己的命运同工人阶级的革命斗争和社会民主党联系在一起,他坚定了无产阶级和社会主义文学的立场。这一转折在他的新诗集《劳动之歌》(1906)、《革命歌曲》(1907),特别是在他独特的三部曲《新的早晨》、《红色浪潮》和《平等》长诗(1910—1917)中得到了鲜明的体现。在这些作品中阿科皮扬开创了亚美尼亚文学塑造无产者形象的先例。

阿科皮扬最主要的诗学革新是他主张社会主义人生观,主张无产阶级集体主义和国际主义,主张只有把"我"融于强大的"我们",个人才能在实现社会理想之中得到最大的幸福。诗人在上述的第一部长诗中通过抒情主人公的命运揭示了克服个人主义的方法,而在后来的作品中描绘了工人阶级革命斗争以及未来胜利的蓝图。

在其他无产阶级文学代表中需要特别指出的是女诗人舒沙尼克·库尔

吉尼扬(1876—1927),她出版了题为《霞光叮当》(1907)的平民诗集。她的许多诗作歌颂的是劳动,描写了工人阶级的痛苦和斗争,表达了对工人阶级最终必胜的坚定信念。亚美尼亚无产阶级小说的诞生是与马达特·彼得罗相(1867—1944)和莫夫谢斯·阿拉济(1878—1964)的名字联系在一起的,而后者的小说和长诗以其感人的抒情、详实的叙述、对未来的乐观态度而尤为著名(《太阳》、《白色女英雄》、《一座未盖完的大楼》、《红色的吻》等等)。新话剧的早期形象则出自阿努沙万·瓦尔达尼扬之手(《罢工》、《幽灵》等等)。

马克思主义批评在无产阶级文学的成长和发展中发挥了积极作用,它与下列布尔什维克党著名活动家的名字联系在一起,如斯捷潘·邵武勉、苏列恩·斯潘达梁、亚历山大·米亚斯尼基扬、阿尔塔舍斯·卡里尼扬等等。亚美尼亚批评界这一流派的诞生是在1902年,当时邵武勉就著名民主作家加扎洛斯·阿加扬从事文学活动四十周年发表公开言论,提出了评价文学现象的马克思主义原则。从此,在合法和不合法的刊物上开始出现一些马克思主义批评家关于亚美尼亚、俄罗斯和西欧文学问题、当前文学发展倾向以及文艺创作方法论的文章和言论。最突出的是1908—1911年间邵武勉和斯潘达梁关于列夫·托尔斯泰的文章。文章中类似"天才艺术家、人类灵魂工程师"的高度评价与对歪曲其遗产的原则性批评相结合。亚美尼亚布尔什维克批评家关于被邵武勉称为"无产阶级文学光荣与骄傲"的高尔基的文章数量非常多。革命前时期经常在《真理报》上就文学和艺术问题发表文章的卡里尼扬(对世纪初期全俄文学进程的新现象做出深刻分析的名篇《现实主义的复兴》就出自他的手笔)对高尔基的介绍也非常多。马克思主义批评家视高尔基为人类新文化的鼻祖、"新真理的传播者"。这就是他们热心支持亚美尼亚无产阶级文学一切新生事物、支持与以高尔基为首的流派有关事物的原因之所在。他们对待阿科皮扬的诗歌及其对亚美尼亚文学所做贡献的态度,就是最好的证明。

181·

在我们所研究的年代,亚美尼亚文学的体裁构成也有了很大的进展。如果说十九世纪九十年代是小说占明显优势的时期,那么二十世纪初的情况则发生了实质性的变化:在长时间的停顿之后,诗歌上升到了第一位的位置。与此同时涌现出一大批一流的诗人——图曼尼扬、伊萨基扬、瓦鲁让、捷里扬、梅察林茨等等,他们的出现使亚美尼亚诗歌得到了高度的完善。

诗歌中的抒情力量较以前表达得更加充分,这与对人的权利和人格的呼唤、对社会与自然的态度、对人民和祖国和人类命运的思考密切相连。抒情的处世态度同样也广泛地渗透到长诗这一体裁之中,成为一种特殊的

抒情独白。伊萨基扬的《阿布勒·阿拉·玛丽》以及阿科皮扬、谢瓦克、恰连茨等人的许多长诗就是证明。将一系列诗歌联合成组，使其具有以共同情绪、形象和主题完整性为基础的诗歌系列这一原则得到了巩固（捷里扬与西阿曼托以及瓦鲁让与恰连茨的诗集）。

在小说领域，故事和短篇小说等短篇形式得到大力发展。与上个世纪末不同的是，几乎没有大型史诗性的作品。诗歌和散文诗同样也非常流行。

在话剧方面，"中性体裁"得到了积极的发展，而且既有现实主义的，也有象征主义的剧本问世。过去曾经有过繁荣时期的喜剧在这一时期成果较少。

二十世纪初在亚美尼亚文学语言史上是一个重要的时期：在一些伟大作家的创作中，亚美尼亚文学语言达到空前的完善和丰富，确定了它在广泛运用民间方言的基础上继续发展的道路。

世纪之交的亚美尼亚文学创造了前所未有的艺术价值。十月革命以后，这些价值成为新社会文学文化的组成部分。

第十一章　阿塞拜疆文学

民族解放运动高涨、阶级斗争激化、社会主义思想向工人运动中渗透——这就是1890—1917年阿塞拜疆历史的决定性特征。这一时期的文学反映了世纪初复杂的历史环境、激烈的争论、新的创作力量和创作方法的产生以及极其复杂矛盾的思想美学斗争。

二十世纪初的文学是此前艺术文化的必然总结。在进步的经典和口头文学传统中成长起一代泰斗，如哈加尼、尼扎米、费祖里、瓦吉弗和米尔扎·法塔利·阿洪多夫。吸取了东方文学、西欧文学和俄罗斯文学经验的阿塞拜疆文学进入了新的发展阶段，取得了巨大的思想美学成就。

二十世纪前十年，阿塞拜疆文学中批判现实主义已经形成，作家和具有革命民主主义思想的知识分子开始越来越清晰地感觉到十九世纪启蒙主义的局限性。

二十世纪的现实主义文学就其组成而言并非是单一的。由于才华有高下，认识现实程度有深浅，对待人民解放斗争的态度、社会立场、个人风格和审美观有不同，二十世纪的现实主义者分属于文学发展的不同派别和阵营。这一时期积极活动的，不仅有批判现实主义者，还有启蒙派的现实主义者和阿塞拜疆革命文学的发起者——无产阶级作家，这也是使当时文学氛围多姿多彩的原因。 ·182

不可想象，如果没有《莫拉·纳斯尔丁》杂志（1906—1931），会出现在

1905年革命巨大影响下形成的阿塞拜疆批判现实主义。杂志的出版者和编辑者马梅德库利扎德和他最积极的助手之一萨比尔,是这个出版物的主要精神领袖。

讽刺是批判现实主义者最有力的武器。批判现实主义者们抨击资产阶级地主的压迫和沙皇制度的殖民政策。革命讽刺萌芽的出现,取决于这一体裁与1905年革命思想非同一般的契合。

《莫拉·纳斯尔丁》第一期于1906年4月7日面世,它揭开了阿塞拜疆文学社会思想史上崭新的一页。在记者、散文和戏剧作家扎里尔·马梅德库利扎德(1866—1932)的领导下,杂志成为第一次俄国革命的喉舌。杂志宣传对待封建宗主制残余和资产阶级环境的正确态度,反对民族压迫、帝国主义和殖民主义,维护阿塞拜疆妇女解放。革命民主主义者为社会的民主改革和取代"旧法律"而奋斗,与社会主义民主主义者在很多方面是一致的。马梅德库利扎德和他的战友、著名政论作家欧玛尔·法伊科·涅曼扎德(1872—1938)不懈地捍卫杂志的先进倾向,使得杂志成为当时不仅是在俄罗斯,而且在整个近东地区唯一一家向东方各族人民发出战斗号召的出版机构,它也把当时的进步作家和进步新闻工作者团结在自己的周围。

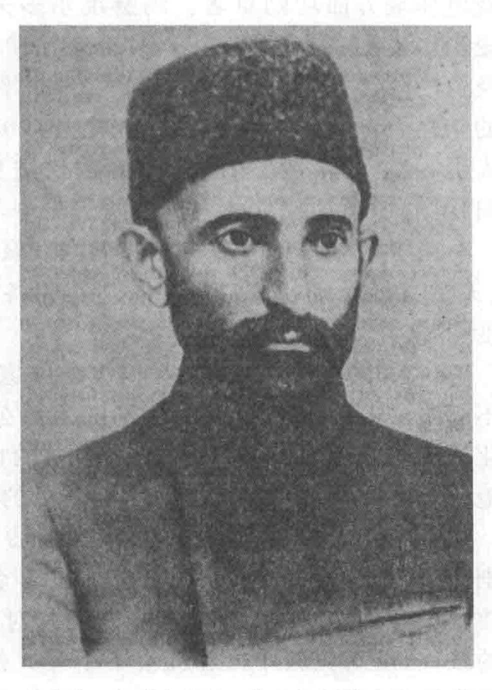
马梅德库利扎德的社会和文学活动十分广泛且涉及多个层次。从一名中学教师到著名社会活动家,他得益于生活这所大学校的培养。马梅德库利扎德积极从事政论和新闻活动,但他最主要的工作还是文学创作。他创作了中篇小说《失驴记》(1894),话剧《死人》(1909)、《我母亲的书》(1918),短篇小说《邮筒》(1903)、《乌斯塔·泽》(1906)、《伊朗宪法》(1906)、《库尔巴纳利先生》(1907),这些作品成为阿塞拜疆批判现实主义的典范之作。

话剧《死人》艺术地展现了一幅资本主义和地主社会道德腐朽的真实画卷,剧作家满怀痛苦地道出"死人"的世界所萌生出的无知和贫穷。在此,援引杰出作家和革命家纳里曼·纳里曼诺夫的话说,作者对此"给予了致命性的打击"。马梅德库扎德的作品以巨大的感染力见长。作家在再现令人信服的生活情景的同时,塑造出一系列鲜明的艺术形象(如马梅德加桑·阿米、胡达亚尔别伊、诺弗鲁扎利、伊斯肯德尔、乌斯塔·泽、舍伊赫·纳斯鲁拉赫等等),并以此触及到时代的迫切问题。玛丽埃塔·莎吉良则这样评价短篇小说《邮筒》:"就深刻的艺术力量和社会效应而言,恐怕在整个世界文学中能与这篇小说比肩的短篇小说也不多见。"

第一次俄国革命时期,作家在布尔什维克出版物上发表了《极端贫困的人们》和《临别赠言》两篇文章,描写阿塞拜疆和伊朗劳动人民的艰难境地,号召他们起来为自己的权利而斗争(《高加索工人小报》1905年11月24日

和12月9日)。马梅德库利扎德十分接近工人和社会民主运动,关于这一点,他的印刷厂"赫拉特"(第比利斯)出版的革命小册子和传单,以及印刷厂的工作人员与第比利斯社会民主主义组织的联系可以证明。马梅德库利扎德的政论作品涉及了最为迫切的现实问题——阿塞拜疆人民、无产阶级和农民民族自觉意识的提高,伊朗和土耳其的革命事件,教育状况,民族语言、文学和艺术的命运等。他写过关于苏格拉底、莎士比亚、达尔文、康德、霍尔巴赫、斯宾诺莎、杰尔查文、普希金、托尔斯泰等很多著名人物的文章。

在诗歌领域,米尔扎·阿列克佩尔·萨比尔(1862—1911)取得了批判现实主义的巅峰成就。正是他,在东方奠定了重要的诗歌流派"萨比尔文学流派"的基础。萨比尔的诗所依靠的,是民族传统的精华,他的诗作是阿塞拜疆人民生活的百科词典,他以高雅的语言艺术反映出时代的重要问题。萨比尔诗歌的主要内容是人民的宿愿和热望,是人民对公平生活的理想。诗人大大拓宽了民族现实主义讽刺的影响面,使其在阿塞拜疆境外的伊朗和土耳其、阿富汗、中亚和鞑靼都广为流行。他的讽刺指向帝国主义和沙皇制度、殖民主义和东方式的君主独裁,他的作品描写工人阶级和农民阶级的生活和斗争,这使得他大大超越了批判现实主义的范围。萨比尔真正的革命诗歌充满崇高的民主人道主义和国际主义激情。例如,他的《共产国际》(1905)一诗,以及歌颂伊朗和土耳其革命的一些诗作。


米尔扎·阿列克佩尔·萨比尔 照片 1900年代

诗人描写工人农民的生活、民族解放运动,他的讽刺作品抨击当时社会的制度和秩序,这些主题和情节都来源于生活。在讽刺诗《致巴库工人》(1906)中,诗人运用了"自我鉴定"的手法,以人物之口(这里是一个资本家)抱怨"新时代",再现出当时典型的无产阶级运动转变为时代重大社会政治力量的过程:"现在命运固执地让自己的车轮倒转!/现在工人不再是奴隶!"

讽刺诗《工人……》(1907)、《雅曲》(1907)中也运用了类似的揭露手段。在这两首诗中,旧世界的矛盾借助工人及其主人形象的

对立揭示出来。在《庄稼人》(1907)和《你要忍》(1910)两首诗中,诗人描写了农民悲惨的生活和农民中社会自觉意识的觉醒。

萨比尔诗作的影响力和影响范围非常大。他的读者和喜爱者不只在他的故乡阿塞拜疆,而是遍布很多中东和近东国家。例如,萨比尔的诗《怨诉》(1908),经由阿卜杜拉·图凯的翻译,以《莫拉的呻吟》为题首次发表在鞑靼杂志《雷》上(1908年第2期),并且附有《莫拉·纳斯尔丁》杂志的引文。萨比尔的传统对伊朗著名诗人阿弗拉什德、拉胡蒂、谢伊特·阿什拉夫·吉拉尼等产生了重要的影响。土耳其诗人纳济姆·希克梅特写道:"萨比尔不仅是阿塞拜疆,而且也是中亚、中东和近东最重要、最需要的诗人之一……萨比尔的诗以及他在《莫拉·纳斯尔丁》杂志上发表的作品,是土耳其很多自由人士创作灵感的源泉。"

在阿塞拜疆,萨比尔文学流派著名的代表人物有如下这些诗人:阿里·莫诸斯(1873—1934)、阿里·纳兹米(1882—1946),阿里古利·加姆居萨尔(?—1919)、阿巴扎德(哈姆巴尔,1859—1926年),他们继承了自己导师思想和艺术传统,创造了讽刺诗的许多优美形象。

阿卜杜拉吉姆·阿赫维尔多夫(1870—1933)和尤素福·维吉尔·切门泽明利(1887—1943)在从思想和艺术上丰富现实主义文学、完善散文和戏剧体裁方面功勋卓著。阿赫维尔多夫在中篇小说《地狱来信》(1907)和短篇小说《我的鹿》(1910)中,对统治阶级的蒙昧无知、落后和寄生生活以及资产阶级社会的法律予以激烈的批评;在话剧《破巢》(1896)、《一个倒霉的年轻人》(1900)和《佩利·扎都》(1901)中,他努力将时代的正面人物、新人引入文学,塑造了一系列体现时代进步思想和传统的形象。新人与捍卫旧秩序、旧道德标准的力量之间的斗争,构成这些戏剧冲突的基础。

184·

在切门泽明利的一些作品中,如《疯人》(1912)、《生活二三事》(1913)、《天堂通行证》(1913),对当时现实的各个方面进行了批评,包括无法律制度、伪爱国主义、宗教教条主义等。

《莫拉·纳斯尔丁》杂志周围的作家们通常描写日常生活的事件,在毫不起眼的芸芸众生中选取自己的主人公。"莫拉·纳斯尔丁人"进行典型化的力量表现在,通过揭示"小人物"的世界观、其对生活的态度、他的社会地位和悲喜欢愁批判和谴责他们所处的政治制度的根本矛盾和社会弊病。

乌泽伊尔·加吉别科夫(1885—1948),专业民族歌剧艺术的奠基人、剧作家,是革命民主主义政论体裁最著名的代表人物之一。在其具有尖锐政治倾向的文章中,加吉别科夫批判对工人和农民的剥削,批评国家杜马的政策,反对民族压迫和社会不平等。他称沙皇制度是"有偏袒的、暴力的和独断专行的统治制度",表现出可能通过革命途径将其推翻的思想。作

为第一部民族歌剧(《莱伊丽和马季农》,1908 年)的作者,加吉别科夫以独特的艺术形象丰富了阿塞拜疆戏剧创作。他为现在已经闻名世界的音乐喜剧《不是那个,就是这个》(1910)所写的歌剧脚本中,将自己在政论作品中提出的问题继续发扬光大。

二十世纪初的现实主义作家中,有一些作家创作了阿塞拜疆第一批无产阶级文学的范例。职业革命家米尔-哈桑·莫赫苏诺夫(1882—1907)就是这批在马克思主义和工人运动开始传播、革命出版物迅速发展的条件下成长起来的作家之一。他以赛义德·穆赛维的笔名发表自己的文学作品。他的作品《滴答》(1906)、《青铜矿》(1906)、《新生活的曙光》(1906)是无产阶级文学的优秀范例,其中首次创造了工人革命家、马克思主义思想宣传者的形象,现实地反映了巴库无产阶级阶级自觉意识苏醒的过程。需要指出的是,这些作品发表的时间,刚好与高尔基的小说《母亲》一致。阿塞拜疆最早的马克思主义者之一苏尔坦·马吉德·埃芬季耶夫称赛义德·穆赛维是自己祖国"马克思主义的先锋"。

还有一批作家,如纳里曼·纳里曼诺夫(1870—1925)、苏尔坦·马吉德·埃芬季耶夫(1887—1938)、尤西弗扎德(1886—1938)等,在巴库当时合法和非法出版物《渴望》(1904—1905)、《召唤》(1906)、《发展》(1906—1907)、《同志》(1907)、《号召》(1906)、《汽笛》(1907—1909)、《巴库工人报》(1906—1908)、《巴库生活》(1912)上发表文章,讨论革命思想的本质、无产阶级国际主义和各民族友谊问题。他们号召劳动人民投身反对专制和当地剥削者的斗争。

然而在这一时代的文学发展过程中也有这样一些作家,他们的创作方法较之现实主义,更为接近庸俗经验主义。他们把忠实于生活理解为对现实不加思考的复制。这些"自然主义者"积极创作的结果,是在二十世纪头十年中,除了一些真正的艺术典范之作,也创作出一批取悦于品位不高的公众的长篇小说、短篇小说、长诗、话剧脚本等,这样的作家有加马尔林斯基(?—1952)、卡泽莫夫斯基(1882—1940)等。这些作家的作品得到自私自利的出版者和记者们的庇护,却受到阿塞拜疆进步文学活动家们的严肃批评。

泽因努尔·阿别丁·玛拉卡依(1838—1910)、阿卜杜拉赫曼·纳扎尔扎德·塔雷波夫(塔利波夫,1855—1910 年)、纳里曼诺夫、苏雷曼·萨尼·阿洪多夫(1875—1939)、苏尔坦·马吉德·加尼扎德(1866—1937)、穆萨别科夫(1879—1936)、马梅德·萨伊德·奥尔都巴提(1872—1950)等作家,继承了十九世纪现实主义启蒙者的道路。这些作家主要关注的问题是:科学和教育在社会发展中的作用、新式学校和人的精神道德世界的完

善。他们选择纯粹启蒙主义问题的原因在于，十九世纪启蒙运动的思想在
185· 当时还保持着自己的现实性，社会上为此而进行的斗争还没有结束。相反，这一斗争获得了现实的内容，转变为解决时代一些最重要社会问题积极有效的思想和美学方法。这是因为现实主义启蒙作家的立场和观点在很多方面与批判现实主义作家相接近。从这一立场观点出发，他们的作品反映出人民生活中的一些新趋势，与解放运动、工人阶级的艰难境况以及资产阶级的精神衰退相关联，批评了资本主义—封建主义社会中资本家政权所带来的社会贫困以及千百万民众顺从的西方国家和俄罗斯的殖民政策。

但是，现实主义启蒙作家最主要的创作激情是与启蒙主义思想相连的，如纳里曼诺夫的《巴哈都尔和索娜》(1896—1908)、加尼扎德的二部曲《舍伊德·什尔瓦尼先生的信》(1898—1900)和《面对上帝的恐惧》(1906)、苏雷曼·阿洪多夫的《恐怖故事》(1912—1915)、奥尔都巴提的《倒霉的百万富翁》(1914)、穆萨别科夫的《无知的牺牲品》(1914)和《石油和百万富翁的王国》(1917)。在这些作品的情节布局结构、人物性格和解决社会冲突的方法等方面，都表现出说教的调子。同时，世纪初阿塞拜疆文学中的启蒙现实主义也提出了一些新问题，使自己的思想和美学立场更加积极。它成为启蒙主义文学和美学思想发展史中的一个新阶段。

当时的文学批评界曾多次表达了对缺乏民族长篇小说的担忧。批评家赛义德·侯赛因(1887—1938)认为，长篇小说是表达崇高社会理想最适宜的体裁。因此，他对那些形式和内容都十分粗陋的模仿作品的作者们进行了批评，如尔兹·扎基的作品《倒霉的扎瓦德》、《爱情牺牲品》(1912)等。

社会长篇小说和戏剧作品一样，由现实主义启蒙作家首先创作出来。米尔扎·法塔利·阿洪多夫的继承者们在这方面迈出了第一步。玛拉卡依著名的三卷本长篇小说《伊勃拉吉姆先生的旅行日记》(1—3 卷，1888 年，1906 年，1909 年)对阿塞拜疆和伊朗长篇小说的萌芽起到了重要作用，以全新的思想艺术质量使现实主义得以丰富。这部小说多次在伊斯坦布尔、德黑兰、开罗、加尔各答和巴库出版，对东方式独裁、落后的国家统治形式、社会不平等和封建君主制进行了激烈批评，号召进步、启蒙、与其他国家和俄罗斯进行经济往来，号召与专制制度进行斗争。尽管玛拉卡依的这部长篇小说就其本质还没能超越启蒙主义思想的范围，它仍然对阿塞拜疆和伊朗的文学发展产生深刻影响，现实主义作家在自己的文学活动中经常提到这部作品。

著名学者、作家和政论作家塔雷波夫在世纪之初完成了他的三部曲《阿赫麦德之书》(1—2 卷，1894 年，1895 年)的最后一部，名为《生活问题》(1906)，是一部富有启蒙主义精神的科学教育长篇小说。小说的主人公阿

赫麦德是新思想的捍卫者，他阐释现代科学知识以及如“祖国”、“爱国主义”、“自由”、“个人权利”等概念的意义，保护农民权利，谴责帝国主义国家的侵略政策和沙赫制度。他坚信，社会可以通过和平的方式、批评的方式达到自由。他想象中的未来社会是各阶级和各国家团结在一起的同盟。他称这个同盟为“红色共和国”。《伊勃拉吉姆先生的旅行日记》和《阿赫麦德之书》是阿塞拜疆文学中长篇小说体裁最早的范例，其中包含着民族经典传统，包括诸如对话、日记体等叙述形式，这些传统与欧洲社会小说的成就结合在一起。至于说玛拉卡依和塔雷波夫的长篇小说是用法尔斯语（伊朗南部）创作的，这还不仅仅是文学传统的惠赐。距他们的生活和创作年代较近、被他们奉为老师的米尔扎·法塔利·阿洪多夫用法尔斯语写作了一些文学和科学哲学作品。阿洪多夫的艺术哲学论文《肯马鲁多夫雷的信》也是用法尔斯语写的。十九世纪和二十世纪初阿塞拜疆作家多用波斯语创作，这对与伊朗相邻的几个国家来说似乎是一种合作的交往的语言。一些阿塞拜疆作家在自己的创作中多次提到伊朗并非偶然。对于他们中的很多人来说，伊朗（南阿塞拜疆）就是故乡。除此之外，伊朗似乎集中了近东和中东一些国家发展中典型的社会政治矛盾。

·186

玛拉卡依和塔雷波夫与阿塞拜疆和米尔扎·法塔利·阿洪多夫之间有剪不断的联系。他们两人同是生于南阿塞拜疆，又同是在青年时期就移居俄罗斯，并且在俄罗斯创作了自己的大部分作品。正如舍伊托夫所指出的，俄罗斯语言和俄罗斯文化为他们提供了获取欧洲社会政治、科学和美学思想的巨大可能。

在俄罗斯生活时期，无论是在库塔伊西还是在雅尔塔，《伊勃拉吉姆先生的旅行日记》的作者都没有中断与南阿塞拜疆和北阿塞拜疆的联系。他在自己的作品中向自己的同胞——大不里士的革命者们致敬。“大不里士的革命者们使阿塞拜疆人民名驰千古”，玛拉卡依这样写道。他也高度评价自己的同代人、长篇小说《阿赫麦德之书》的作者塔雷波夫。当时塔雷波夫住在铁米尔汗—舒拉（今天塔吉克共和国的布伊纳克斯克市），经常到巴库去。“只是如今，当我理解了这位杰出人物[1]睿智思想的全部精微之时，我才可以断言，在他的灵魂中燃烧着真正的爱国主义烈焰。”

在北阿塞拜疆，首先转向长篇小说体裁的，也是现实主义启蒙者。二十世纪初先后有纳里曼诺夫的长篇小说《巴哈都尔和索娜》，加尼扎德的《舍伊达·什尔瓦尼先生的信》，奥尔都巴提的《倒霉的百万富翁……》，穆萨别

[1] 指塔雷波夫。

科夫的《在石油和百万富翁的王国》。浪漫主义作家也创作出一批长篇小说，如沙伊格的《两个受难者》(1905)和《当代英雄》(1909—1918)，季万别科格雷的《精神渴望》(1913)，希哈特的《伏尔加游记》和《阿里和阿伊莎》(1914)等。的确，这其中的一些作品无论就篇幅还是就结构而言，都与当代对长篇小说体裁的理解不符。但是，作为阿塞拜疆文学中长篇小说创作的第一批范例，它们具有重要的价值，对整个文学发展进程产生了有利的影响。上述作品的题材本身就说明，刚刚萌芽的长篇小说关注的是时代迫切需要解决的问题。例如，纳里曼诺夫的长篇小说《巴哈都尔和索娜》描写的就是对民族和宗教疏远的克服，表现出对旧生活准则的反抗和对幸福生活、自由爱情的召唤。奥尔都巴提的小说《倒霉的百万富翁……》揭露了家庭和生活中东方式独裁专制带来的悲剧后果。在沙伊格的《当代英雄》中，展现出与资产阶级进行斗争的新生革命力量，再现了资产阶级环境中社会和思想分化的画卷。

浪漫主义是世纪初阿塞拜疆文学中主要的创作方法之一。浪漫主义和现实主义的思想和艺术原则在很多方面都互相接近，它们彼此并不排斥，而是共存，互相丰富，共同在文学发展进程中起到进步作用。在阿塞拜疆的浪漫主义中可以找到时代先进思想的反映。这一流派的代表人物，如哈吉、扎维德、希哈特、沙伊格、季万别科格雷、萨伊德·萨尔马西(1887—1909)等，无论在创作鞭笞俄罗斯沙皇制度的殖民政策、资产阶级和地主的压迫以及帝国主义的作品方面，还是在动摇老的经院式诗歌的威信方面，都建立了自己的功勋。他们推翻了似乎这种诗歌原则“不可侵犯”的传统观念。批评界指出，哈吉完成了“旧文学中的一场革命”，而沙伊格是“新文学的奠基者”之一。哈吉称自己的朋友、诗人兼医生希哈特为“物质意义和精神意义上的民族活动家”。

穆罕默德·哈吉(1879—1920)的文学遗产题材广泛，独具思想和艺术特色。这主要体现在他的诗集《天堂灵感》(1908)、《高尚的爱情》(1914)、《智慧之花》(1914)和长诗《复兴的情景》(1918—1919)中。这些作品鲜明地反映出阿塞拜疆浪漫主义的优势和缺憾。诗人希望自己的家乡是自由的，渴望自己的人民的地位能够达到享有主权的各先进民族人民的水平，歌颂文化的复兴和个性自由，欢迎伊朗和土耳其革命，敬重传奇式的革命家萨达尔汗，同情保加利亚人民的民族解放斗争，公开提出诸如妇女自由、个性解放等社会问题。但是哈吉的作品中也表现出对过去时代理想化，对艺术家个性的夸大和个人化倾向。

侯赛因·扎维德(1882—1944)的创作特色鲜明，独具一格，也反映出阿塞拜疆浪漫主义的典型特征。戏剧创作在扎维德的遗产中占有特殊的地

位。他的话剧脚本《母亲》(1910)、《马鹿》(1912)、《舍伊赫·萨南》(1914)、《舍伊达》(1917)、《魔鬼》(1918)等，主要反映时代的社会和哲学问题。尽管扎维德的人道主义和对旧传统习俗的批判态度也反映在他诗集《春露》(1917)收录的多数诗歌中，但正是在戏剧创作中更为清晰、更为深刻地表现出他反军国主义的观点和对宗教狂热及资产阶级和封建道德的批判。

阿巴斯·希哈特(1874—1918)和阿卜杜拉·沙伊格(1881—1959)这两位浪漫主义作家在创作风格方面彼此最为接近。两位作家的创作中都表现出现实主义的倾向，将启蒙、教育和道德问题摆在首位；就信仰而言，他们都取启蒙现实主义的立场。然而，在诗歌《献给自由女神》(1907)、《请回忆！》(1908)、《我的生平》(1912)、《致我的读者》(1912)中，希哈特已经清楚地证明了自己充满矛盾的不安的探索。在浪漫主义诗人希哈特的巅峰之作、长诗《诗人、缪斯和市民》(1916)中，作者已经找到了走出痛苦的怀疑之路，在诗歌中表现出公民性。

在沙伊格的长篇小说《两个受难者……》(1905)和短篇小说《在魔鬼面前》(1914)中，反映出二十世纪浪漫主义的独特之处——对农村生活的田园化，努力将人在伦理道德方面理想化等。在诗歌作品《鸟》(1907)、《自由女神》(1908)、《请回忆！》、《献给时代的革命家们》(1910)、《诗人与女人》(1911)以及《理想和人类》(1914)中，表现出诗人所经历的内心危机，同时也反映出诗人对旧世界的不接受和对未来的信心以及他的乐观主义精神。

季万别科格雷的长篇小说《精神生活》(1913)，以浪漫主义的方式来解决家庭道德问题。作者将城市看作是不公平和无道德的化身，而远离城市的大自然则引起诗人爱情和闲适的感受。作家声讨他所处的社会，谴责社会不平等，号召从所有的压迫中解放出来。

然而阿塞拜疆的浪漫主义作家们在自己的呼吁和追求方面并没有一以贯之，也并非总能够找到恶的真正原因和根源所在，他们有时会陷入绝望的忧郁，逃避社会而将目光投向想象中的未来"世界"，而这个未来世界在浪漫主义作家的想象和梦幻中完全是乌托邦式的、模糊不清的。这一情绪反映在沙伊赫的一句话中："我的灵魂在希望和忧郁之间徘徊"，这句话已经成了他独特的口号。

二十世纪阿塞拜疆浪漫主义与东方、欧洲和俄罗斯浪漫主义，与土耳其著名浪漫主义诗人哈米德、凯马尔和菲克雷特的创作思想有着千丝万缕的联系。

一些只是在形式上掌握了古典诗歌传统的诗人也参与到二十世纪文学发展的过程中。他们的世界观、艺术和文化水平都落后于时代的要求。然

而他们中也有真正的东方诗学专家,娴熟掌握了诗歌技巧。例如穆尼里、尤西福·扎涅提、阿泽尔和古德西等,他们在相当的程度上使与模仿之作的斗争更加艰难。他们的笔下有时也会出现一些具有教益的抒情作品,肯定对知识的热爱,鞭笞社会罪恶。

对于发展教育、完善社会教育体系和机构的迫切需求,客观上要求必需出现儿童文学作品。儿童杂志《学校》(1906—1907)、《指南》(1906)、《学校》(1911—1918)的出版为这一重要的开端提供了巨大的帮助。一些著名作家,如萨比尔、沙伊格、希哈特、苏雷曼·阿洪多夫、加尼扎德等,都创作过各种不同体裁的儿童文学作品,对从思想和审美方面培养一代人产生重大影响。口头民间创作是儿童文学永不枯竭的源泉,当时已经开始这方面的研究和整理出版工作。

在当时社会政治事件的影响下,阿塞拜疆民间诗歌的思想和艺术内容得到显著的丰富,传统艺术形式得到革新。在魔法故事中,加强了争取人民自由和幸福的主题。歌颂哈恰格·克里姆、哈恰格·纳比、杰里·阿雷等人民复仇者的歌曲也创作出来并且广泛流传。一些歌颂南阿塞拜疆革命运动领袖萨达尔汗和人民复仇者哈特尔·马梅德功勋的歌曲在争取人民解放的斗争中起到了重要作用。

188 ·

二十世纪初涌现出的用阿塞拜疆民间文学古老抒情体裁"巴雅特"创作的典范之作中,传统的恋人关系发展为友谊、忠诚和英勇,以及那些由于无法忍受压迫和暴政而背井离乡之人的乡愁。这些主题赋予巴雅特广泛的社会意义。

二十世纪最初十年间,传统的高加索民间诗人作品也发生了一些变化,出现了一些新的形式,主题思想内容得以丰富,诗意化或者批评的客体更加具体,出现了公开反映革命内容的诗作。楚班·阿夫汗(1886—1951)、哈亚特·米尔扎(1885—1920)等诗人的创作在这个意义上有重要的贡献。

与此前的时期相比,收集、研究口头民间创作的作品并将其收入教科书的工作呈现出新的规模。在这方面,科恰尔利、侯赛因、马赫穆德别科夫、沙伊赫、切门泽明利、拉希德-拜克·埃芬季耶夫等作出了特殊的贡献。

阿塞拜疆民主作家争取先进文学的斗争与标准语民主化的斗争不可分割。原因在于,自二十世纪初起,语言问题也成为政治问题。民主文学和批评与如《生活》(1905—1906)、《幸福》(1906—1907)、《瀑布》(1913—1914)等资产阶级出版机构的出版物展开顽强斗争。这些出版物特别热衷于采用外来语词、外来语表示法和修辞成分。

世纪初阿塞拜疆文学与其他各民族之间的联系在规模和深度上都达到了新的水平。在这个领域,阿塞拜疆的作家们继承和发扬了先辈的事业。

报刊上经常发表一些关于俄罗斯和欧洲经典大师、近东和高加索各民族作家的文章。针对普希金、克雷洛夫、莱蒙托夫、契诃夫、高尔基以及东方经典作家菲尔多西、哈菲兹、海亚姆、萨迪、鲁米等创作发表的研究之作，以及希德吉研究专著(《普希金》，1914 年，核心内容是 1899 年他在诗人一百周年诞辰时所作的报告)的出版，可以证明阿塞拜疆研究世界文学经典大师的规模和成就。这一时期，与外高加索和北高加索各民族文学家的接触也得到加强。作家之间的私人友谊在此获得一定的积极结果，如阿赫维尔多夫与希尔万扎德、科恰尔利和果格巴什维利、罗莫乌利。采列捷利、巴拉达什维利和松杜克扬的作品被翻译过来并搬上舞台，并且发表了一些评论文章。与此同时，巴库无产阶级的生活也在拉脱维亚和立陶宛作家的文学和政论作品中得到反映(《高加索故事》、《朝霞升起的时候……》等)，其中与阿塞拜疆文学环境有特殊联系的有科列文-米凯维丘斯，他曾在巴库上过学，是沙伊格的朋友，还有著名的拉脱维亚大师比尔兹尼耶克-乌皮特、苏德拉布·埃诸斯等。

文学翻译在拓宽文学联系的过程中起到重要作用。希哈特的两卷本《西方的太阳》(1902)的出版，是重要的文化事件。书中包括了作者翻译的二十余位俄罗斯诗人的作品。

阿塞拜疆作家们对世界文学作品的翻译活动涉及相当广泛(包括菲尔多西、哈菲兹、萨迪、哈亚姆、鲁米、莎士比亚、席勒、歌德、雨果、雪莱、笛福等)。

世纪之初的文学批评也十分关注社会政治和文化生活，以及其间凸显的思想分歧和争论。各个文学流派和团体之间的斗争在批评中以艺术美学原则和文学、政治、历史、哲学、伦理、教育、语言等领域的偏好的形式表现出来。新世纪的批评家，如菲里冬别伊·科恰尔利(1863—1920)、赛义德·侯赛因，马麦德·阿明·拉苏尔扎德(1884—1955)、加吉·易卜拉西姆·加西莫夫(1886—1936)、侯赛因·米纳萨佐夫(1881—1932)等，在自己的作品中积极捍卫进步的民主思想和艺术传统，面向广大人民群众的利益。他们主要宣传现实主义美学，执行"莫拉·纳斯尔丁"的路线。

文学斗争的另一方是浪漫主义流派的批评家，如阿里别伊·侯赛因扎德(1864—1940)、阿赫麦德别伊·阿加耶夫(1868—1939)、阿里马尔丹·托普契巴舍夫(1862—1934)、阿卜杜拉·苏尔(1883—1912)等。他们认真研究了阿塞拜疆人民的文化和政治发展过程，赞扬和肯定了民族文学独特的历史发展道路，高度评价民族文学中的一些经典大师。与此同时，他们对文学艺术的进步提出了新的要求，积极要求对欧洲和俄罗斯文学传统进行深入研究。

但必须指出，从整体而言，他们的哲学和美学纲领，特别是前两位作家，无法在阿塞拜疆当时的历史条件下得到必要的思想支持，因此他们二人都移居到了土耳其(1909—1910)。

二十世纪批评界的最新现象之一是阿塞拜疆马克思主义批评的萌芽。于十九世纪末出现的马克思主义小组在巴库传播革命出版物和革命文学，出版了一批引起革命的报纸，如《渴望》(1904—1905年，同名社会民主主义小组的机关报)、《召唤》、《发展》、《同志》、《巴库工人报》、《汽笛》、《巴库无产阶级》、《巴库生活》等，在这些报纸上宣传无产阶级文学的典范之作，促进了马克思主义批评观的加强。纳里曼诺夫、萨麦德·阿加马雷奥格雷(1867—1930)、阿加·尤西弗扎德、沙赫巴兹(1892—1937)等作家的文学和美学观正是在这样的条件下形成的。

十九世纪末二十世纪前十年的阿塞拜疆文学对中东和近东各国的文学发展产生了重要影响。其著名代表人物，如马梅德库利扎德、纳贾夫·维吉罗夫、阿赫维尔多夫、奥尔都巴提、扎维德、沙伊格、侯赛因、苏雷曼·阿洪多夫、切门泽明利和贾法尔·扎巴尔雷等，都成为阿塞拜疆苏维埃文学重要的活动家和奠基者。

第十二章　北高加索和达吉斯坦地区文学

北高加索文学新一页的翻开与俄罗斯革命民主主义思想紧密相关。山民中的阶级分化，工农业无产阶级的出现，农民的骚动，山民劳动者对于1905—1907年间激烈政治斗争的了解与熟悉，沙皇专制政府对于北高加索人民的民族解放运动以及之后爆发的反对斯托雷平土地政策(该政策引起了一连串北高加索地区的农民起义)的人民反抗运动的残酷镇压，1917年的革命动荡——这一复杂动荡的时代无疑为北高加索地区的思想信念以及文学生活打上了自己的烙印。

革命思想极大地丰富了文化启蒙和文学运动的社会民主意向，尤其是在第一次俄罗斯革命之后。当时，北高加索劳动阶层的代表也融入了文学运动中。这一时期的文学进程与这些名字是分不开的：阿布哈兹人德米特里·古里阿，阿迪盖族人别科穆尔兹·巴切夫、尤里·卡兹-别科(阿赫梅图科夫)，保加利亚人基亚兹姆·梅契耶夫、乌鲁斯比耶夫，奥塞梯人谢克·加吉耶夫、勃拉什科·古尔志别基(古尔志别科夫)、亚历山大·库巴等。同时，还出现了革命民主派别，其主要代表人物有奥塞梯作家赫塔古罗夫、措马科·加吉耶夫、叶尔巴斯杜科·勃里塔耶夫、阿尔森·科措耶夫、巴丁尔别克·图加诺夫，卡巴尔达人塔里勃·卡舍热夫，阿布哈兹人萨姆松·

强勃伊，以及上面提到的巴切夫、梅契耶夫等。

这一时期北高加索文学运动中所涌现出的最主要人物是科斯塔·赫塔古罗夫(1859—1906)，他作为奥塞梯文学奠基人、伟大的诗人、政论家、有革命民主主义倾向的社会活动家而名留青史。

在科斯塔·赫塔古罗夫和北高加索其他民族的文学创作中，集中表现了十九世纪末二十世纪初文学发展过程中的主要思想艺术趋势。赫塔古罗夫在诗歌《法提玛》(1889)、《审判之前》(1893)、《哭泣的悬崖》(1894)，以及在诗集《奥塞梯的竖琴》(1899)和其他一些作品中，提出了关系北高加索各族人民切身利益的社会经济、政治、精神生活等方面的问题。山区农民没有土地，并受到当地封建农奴主和沙皇专政的双重压迫，贫穷、无知、统治阶级阻挠对大众的教育、民族纠纷升级——对所有这些，诗人都作了无情的揭露，而唯一可以解放农奴的出路在他看来就是革命。赫塔古罗夫用辛辣的笔触在诗歌《谁的生活无忧无虑》(1893)中刻画了“执政者，也就是造成人民苦难的强盗们”的丑恶嘴脸，深刻剖析了专制制度的反人道本质。所以，赫塔古罗夫认为，唤醒人民的政治自觉性，并将当时先进的革命思想引入北高加索山区是当务之急。为了实现这一目标，他倾注了自己全部的精力、诗歌禀赋以及政论家的天赋。

·190

北高加索其他文学家的作品中也传递出革命民主主义情绪。这在卡巴尔达文字缔造者巴切夫(1854—1936)的文学创作中反映出来。在他的社会题材诗歌作品中昂扬着劳动人民反对压迫的战斗激情。在诗歌《大公》中，他振臂高呼，号召颠覆剥削者统治的世界：“为富不仁的大公/残酷压迫着山民。/啊，打碎罪恶旧世界的时刻/已经来临。”

巴切夫的诗歌创作在思想上和主题上与同龄人、保加利亚书面文学发起人梅契耶夫(1859—1945)的创作有异曲同工之妙。后者的诗歌表达了他对于家乡人民深陷贫穷、灾难，承受残酷压迫所感到的深切悲痛：“你吃的不是面包，是痛苦，/我受伤的山羊，我的人民。”(长诗《受伤的山羊》，1907年)

这一时期，俄罗斯十九世纪经典文学的思想艺术经验在此地区得到很好的吸取。这首先在北高加索地区文学进程中发展最为迅速的奥塞梯文学得到具体体现。赫塔古罗夫的创作就是一个鲜明的例证——他积极深入地接受并且极大地丰富了普希金、莱蒙托夫、涅克拉索夫的优良传统，这一传统滋养了他本人独树一帜的创作天赋。俄罗斯经典作品的思想美学影响表现为，在北高加索文学中出现并开始传播前所未有的体裁。北高加索的作家开始在戏剧方面用俄语(如赫塔古罗夫的喜剧《冬妮娅》，图加诺夫的剧本《平行线》，卡兹-别科的剧本《沉重的义务》)和母语进行创作(勃里塔耶

夫、科奇索沃伊、克罗耶夫等)。此外,还诞生了第一批民族文艺散文形象(如加吉耶夫、科措耶夫、特拉德托夫的一系列短篇小说)。

二十世纪初,北高加索山区的知识分子对马克思主义思想表现出了浓厚兴趣。图加诺夫曾着手研究马克思的《资本论》,并在 1906 年试图将《共产党宣言》翻译成奥塞梯语。此外,科措耶夫也比较接近马克思主义小组,1912 年他任布尔什维克《真理报》校对,并在其上发表了一些自己的短篇小说。

1905 年一系列事件对北高加索作家的创作活动产生了巨大的革命影响。这一阶段的诗歌创作特点为:高涨的革命激情,以及对于推翻万恶的旧制度的热情号召。加吉耶夫的诗歌(《警钟》、《奋起斗争》、《人民》等)以及查格的诗歌创作都体现了该历史环境的鲜明特征。

达吉斯坦这一时期的文学进程与北高加索其他民族的文学进程相似,主要特点是其中更加广泛与深入地融入了俄罗斯进步的革命民主主义思想。在达吉斯坦的宗教生活中,爆发了两种文化的斗争,它存在于阿拉伯伊斯兰教思维体系和受到了先进的俄罗斯文化与文学影响的本民族文化之间。

此时形成了一支民族知识分子队伍,他们认为:在精神与社会层面解放家乡、推崇俄罗斯文学对人民具有重大意义。达吉斯坦文学具备了社会主动性,并充盈了现实生活内容。接受俄罗斯的文艺经验使得达吉斯坦文学中出现了全新的体裁形式——中、短篇小说以及戏剧。

可以说此阶段在达吉斯坦已经形成了俄语文学传统。奥斯曼诺夫、加比耶夫、萨伊多夫主要创作俄语作品——这是达吉斯坦文化艺术史不可分割的一部分。这些创作反映了作家对于达吉斯坦人民需要与夙愿的理解,同时,他们还善于提出所处时代社会现实中尖锐的社会政治与经济问题。

但是,该时代最为意义重大的艺术美学创作是用达吉斯坦本民族语言完成的。达吉斯坦浪漫主义诗歌继续发展。这一时期的很多重要浪漫主义诗歌成就与来自卡哈勃-罗索的阿瓦尔人马赫穆德(1873—1919)的名字紧密相连。吉洪诺夫说,在从前人的手中接过接力棒后,"马赫穆德用自己的作品创作完成了发展山区抒情诗的征途,它不仅是达吉斯坦,更是世界抒情诗领域的崇高典范"。马赫穆德也像与他同时代的一些前辈一样,不接受陈腐的封建社会制度以及正统的伊斯兰教思想。他宣扬个人享受人间幸福的权利。然而,在金钱和权力作为衡量生命价值唯一标准的世界中,这种幸福遥不可及。马赫穆德抒情主人公视"爱"为存在的唯一欢乐与意义。戈丽杨卡——自古以来是伊斯兰教法典中的女囚徒,然而,她在马赫穆德的诗歌《玛丽阿姆》中是自由情感的代言人,并为了爱情建立功勋。马赫穆德

丝毫不畏惧成为亵渎神灵的人，他在诗中写道："我不会称颂天堂的花园，/请让我离开这里。/把我的爱人留下，/你可以把天堂留给自己。"

在延续老一代浪漫主义作家创作传统的同时，马赫穆德又是一个诗歌革新家。他善于传达繁复而变化无常的情感波动。浪漫主义诗歌创作的土壤孕育出了全新的理解现实的艺术手法——现实主义。当时的社会政治经济进程、资本主义经济关系融入山区人民生活，以及十九世纪二十世纪之交山区人民参与全俄各民族民主运动，都加速了现实主义的演进。在无产阶级革命准备及完成阶段，对于真实的世界图景的追求，对待社会问题的态度在达吉斯坦诗人的作品中具备了全新的特征。这些特征明显地影响了将自己的命运与俄罗斯工业无产阶级联系起来的"工人阶级诗人们"的创作。马戈梅特·特洛赫斯基（1868—1914）、加志·阿赫丁斯基（1860—1914）、阿吉斯·伊米纳加耶夫（1885—1945）在巴库油田的工地上亲身体验到了资本主义剥削的极端形式，所以他们的作品擦亮了群众的眼睛，通过具体可见的情景反映出对过度劳动及资本主义的反抗。工人阶级诗人作品的重大意义在于其描写社会对抗的主题，号召毁灭资本主义制度。他们中的很多人具备成熟的阶级意识，并直接参与了革命斗争。

而在苏雷曼·斯塔尔斯基（1869—1937）和加姆扎特·查达斯（1877—1951）的创作中，现实主义特征得到了充分体现。这两位诗人用新型的思想艺术宗旨丰富了达吉斯坦文学，而该宗旨与富有崇高理想化形象的传统东方诗学完全对立。对于这两位诗人来讲，艺术表现的客体是冲突，是矛盾中的日常生活。他们两人竭力将故乡的现实描绘得典型，并具有自身特色。而他们作品中的激情批判同样具有特别重要的社会意义。苏雷曼·斯塔尔斯基在斥责充满不公与暴力的世界时写道："让你那禽兽的面孔得到诅咒！见鬼去吧，腐朽、枯死的世界！"

此外，这两位诗人还将讽刺体提升到了前所未有的高度。他们讥讽的对象不胜枚举。其中包括封建制度下的达官显贵，某些穆斯林神职人员，以及殖民当局等。

应该指出的是，达吉斯坦讽刺作家掌握了多种多样的艺术手法，对怪诞、夸张、讽喻以及讽刺等手段运用自如。在达吉斯坦作家的讽刺幽默作品中，反映了人民对现代生活方式的看法。苏雷曼·斯塔尔斯基和加姆扎特·查达斯的诗歌创作中表现出的明确的揭露性以及方向性，帮助山区人民提升了民族和阶级意识，有助于他们理解变革的必要性。

拉克人加比耶夫（1882—1963）、萨伊多夫（1889—1942），达尔金人努罗夫（1889—1919），库梅克人巴特尔穆尔扎耶夫（1897—1919）等诗人作家们也强烈地影响了人民大众的意识。他们看到了能够改变现有制度的社会

现实力量，不但用创作，也靠自己积极的政治活动号召人们参与斗争。

对生活进行革新及革命改造是他们创作的主干线，也是政论、戏剧、诗歌和散文的主题所在。作为第一位库梅克现实主义散文家，巴特尔穆尔扎耶夫曾写过中篇小说《不幸的哈比巴特》(1910)、《大卫与莱拉》(1912)等作品，它的创作具有重要的意义。

192· 十九至二十世纪之交的达吉斯坦艺术家们为社会主义文学的形成提供了丰沃的土壤。

而达吉斯坦各民族以及北高加索其他民族文学的进一步发展，还得益于期刊出版物的发行。在革命高涨的年代，用俄语及各民族语言出版了不少报纸、杂志。山区支持民主的知识分子以此为阵地提出保护人民政治、经济和民族利益的要求。以下俄语报纸相当普及，在弗拉基卡夫卡斯出版的有：《卡孜别克》、《北高加索生活》、《杰列克》、《山区生活》，在格罗兹尼出版的有《焦尔斯基的回声》、《焦尔斯基公报》、《同志》(格罗兹尼工人士兵和哥萨克代表苏维埃出版社)。同时还出版了第一批奥塞梯语报纸《奥塞梯报》、《新生活》、《消息报》，以及杂志《理智》、《麦穗》。在这些出版物中经常可以看到奥塞梯作家及政论家的文章(查戈、乌鲁马戈夫、谢克·加吉耶夫、勃里塔耶夫、措马科·加吉耶夫)，以及车臣和印古什作家(爱伊达尔汉诺夫、A. 穆图舍夫、舍利波夫、И. 穆图舍夫)的作品。

二十世纪初在达吉斯坦开始出版报纸《达吉斯坦公报》、《达吉斯坦地方消息》、《达吉斯坦》(阿拉伯语)等等。此外，在彼得堡出版的由加吉耶夫主编的《达吉斯坦黎明》(1912—1913)和《穆斯林报》(1912—1914)也具有重要的地位。这些报纸广泛报道达吉斯坦现状，并在出版物中坚持进步的民主取向。

山区的期刊加速了北高加索各民族文学中的现实主义进程，有助于当地文学创作社会主义革命内容。

第十三章　中亚和哈萨克地区文学

引言

俄罗斯各民族三次大革命时期的文学生活场景充满了各种各样复杂矛盾的现象。俄罗斯不仅民族众多，而且还包括不同的州和边疆区，而这些区域处在各不相同的社会经济和文化历史发展水平与阶段。因此，在俄国国内就并存着不同的艺术形式——从民间口头创作到高度发达的艺术形式。作家们继承了不同的文艺传统，以不同的思想美学和伦理标准为出发

点。在很多穆斯林人口占绝大多数的地区(州,边疆区),伊斯兰教起到了促进融合及团结的作用。虽然在中亚和哈萨克斯坦的一些氏族联盟加入俄罗斯并成为后者的组成部分之后,民族融合得到了一定发展,但是时至二十世纪初仍没能完成。究其原因,是社会关系的性质、各民族及其文化活动家之间的交往水平以及受此影响的各个民族文化及文学的进程造成了这种局面。接下来的发展方向不只取决于宗教因素——在此,宗教因素指的是伊斯兰教的教规和教义——而且也取决于在革命民主主义及工人运动影响下产生的新时期历史条件。

十九世纪末二十世纪初各个区域的自身文学仍处于不同的发展阶段和艺术思维水平上。例如,在哈萨克文学中有十九世纪末开始形成的书面文学传统,在阿拜·库南巴耶夫的创作中生动难忘的民族口头诗歌传统以及源自俄罗斯与欧洲的现实主义传统。与此同时,民间口头创作急剧向口头文学过渡,出现了很多民间即兴诗人与歌手的创作就是口头文学的一大体现。这样,在一种文学中甚至出现了阶段性分化的趋势。此时,在吉尔吉斯,一部分土库曼人中间民间口头创作仍保持着优势地位,然而,诗歌创作中的个性萌芽已有显露。

而有着悠久古典主义历史,植根于伊朗与突厥文化遗产的乌兹别克和塔吉克文学则呈现出另一幅画面。二十世纪初,这两种文学的文学运动以民主和解除诗歌规则限制、发展被俄罗斯与欧洲的文学逐步丰富着的民间口头创作传统为主题。

· 193

俄罗斯的革命局势消除了发展的不平衡,促进了社会文化进步与融合,而这一统一的趋势打破了氏族和封建君主制度下由内部社会经济、文化历史、宗教以及反人民的独裁政治等多重因素共同作用而产生的闭关自守以及民族隔绝。

十九世纪末,俄罗斯资本主义在向中亚渗透的同时,也将本国的其他地区带入了世界资本主义经济关系中。出现了第一批工业企业,废除了农奴制并禁止农奴买卖,成立了医疗机构,为儿童开办了俄语—土著语学校,兴建欧式建筑——所有这些变化都影响到了城市经济及文化状况,并在一定程度上影响了乡村地区的生活。地方上的居民去工业企业做工,去修建铁路,建造修理作坊和码头仓库——这都促进了工人阶级在塔吉克、乌兹别克、土库曼以及哥萨克等地的出现,但其数量相对有限。

与此同时,在俄罗斯边远地区(尤其是突厥斯坦,革命前该地领土包括瑟尔达令、费尔干纳、撒马尔罕、谢米列钦和里海东岸等地区),正如在此后的俄共第十次代表大会决议中所指出的,"处于殖民地与半殖民地状况中,被强迫输出各种原料,之后原料由中央地区进行加工。这造成了这些地区

的持续落后，并阻碍了更为先进的工业无产阶级在受压迫群众中的产生”。

而布哈拉汗国（乌兹别克斯坦）人民的境遇更为悲惨。作为俄罗斯的附属国，这里仍盛行着中世纪的生活方式，占主导地位的是宗教狂热以及令人难以想象的剥削劳动者的野蛮方式。宗教与执政集团残酷压制自由思想和人们了解新文化和世俗知识的倾向。

随着马克思主义思想的传播和俄罗斯革命运动的影响，在里海南岸地区（1882 年成立）和突厥斯坦的不少城市中，出现了越来越多的劳动者革命行动，而在布哈拉汗国农民也揭竿而起。第一次世界大战使得革命情绪高涨。于 1916 年 7 月在霍真特村爆发的起义很快就演变成了大范围的反对殖民者与地方执政者双重压迫的民族解放运动。而最为持久、也是最具群众性的，是在哈萨克斯坦图尔加伊州由阿曼戈达·伊马诺夫领导的革命行动。

反对沙皇专制斗争促进了中亚人民的觉醒，有利于革命民主启蒙思想在当地知识分子中间的传播。这场战争消除了各民族及各种文化之间的障碍，并在俄罗斯全国范围内促进了更为明确的民族与阶级利益分化。正是此时，民族文化、文学领域中的先进人物更加清楚地认识到了各民族在反专制斗争中的共同目标。在革命前的突厥斯坦，中亚民族对统一国“土”的意识还很淡薄，而本位主义思想却盛行（萨伊德巴耶夫）。这些民族社会制度危机的加剧使得对于国家理想与社会理想之间关系的理解得到了发展与深化。在许多情况下，作家对于自身民族文学这样或那样的民族性的认识，受到全新的社会政治状况以及经济局势的影响。而本民族文学是以自身文学传统或口头创作为依托的；是以很多近似文化的共同传统为依托的；是以俄罗斯及其他发达的革命民主主义文学（如鞑靼、巴什基尔、阿塞拜疆文学）为依托的。

这一时期获得了全新特点的历史文化和文学艺术之间相互关系的全方位深化，促进了民族统一的进程，以及与之有机联系在一起的阶级与民族自觉性的发展。

194· 在上述十年间，一方面相近民族间的文学联系得到加强，另一方面，俄罗斯文学（涅克拉索夫、托尔斯泰、契诃夫、柯罗连科的创作）以及革命民主主义思想对宗教及文艺探寻的影响得到了加强，求索中的作家们意识到了正在形成中的民族文学在全俄文学进程中的作用。

例如，阿塞拜疆作家、政论家马梅德库利扎德以及他的讽刺刊物《莫拉·纳斯尔丁》不止在阿塞拜疆，在里海的彼岸——突厥斯坦边疆区也拥有众多读者。不少突厥斯坦的进步作家都在该杂志上发表过文章。此外，来自安集延、希瓦、撒马尔罕的乌兹别克语塔吉克作家也在此发表过诗歌。

“伏尔加河沿岸民族、鞑靼族、巴什基尔族的启蒙者多方面活动，促进了中亚和达吉斯坦各民族的启蒙思想的发展。”（霍什姆、费什）

二十世纪初，尤其是1905年革命之后，来自喀山、乌法、奥伦堡、巴赫奇萨赖、印度以及埃及的鞑靼语和波斯语期刊开始向中亚及布哈拉汗国渗透。这些期刊中包含了介绍俄罗斯各地革命事件的信息，同时有利于唤醒被地方当局以及宗教所控制，完全与外界隔绝的中亚各汗国人民的社会觉悟。在撒马尔罕、塔什干、卡甘等地开展的出版活动，以及一些出版社及石板印刷社的创建，有助于这些地区文化总体上的活跃。此后不止是塔吉克和乌兹别克的古典文学作家的作品能够发表，那些关注当前现实紧迫问题的作家诗人们的创作也得以与读者见面。如，在卡甘的石板出版社印刷了米尔佐·希罗扎的旅途随笔《给布哈拉居民的礼物》，在这部著作中他批判了停留在中世纪的布哈拉的因循守旧和封建落后。仍然是在这家石板出版社，多姆拉·依克罗姆出版了支持在布哈拉开办新型学校的论著。在撒马尔罕出版了图格拉尔、米尔佐·霍吉的抒情诗集以及瓦斯里、别赫布吉等人所著的教学参考书。

在很多类似的书籍和教科书中，为了方便阅读出现了克雷洛夫、普希金、莱蒙托夫作品以及列夫·托尔斯泰弘扬道德的短篇小说的译本。阿拜·库南巴耶夫在介绍俄罗斯经典作品中起到了很大作用。由东方经典形象到俄罗斯以及欧洲新形象的转变具有重大意义，证明了这一丰富的传统在新的历史条件下的缺陷。

在文化、社会思潮、文学以及一些东方民族口头诗歌创作中，民主和社会主义因素出现的条件，是封建父权制社会基础的崩溃和游牧半游牧生活方式的结束。这使得社会矛盾和意识形态冲突更加激化。这种局势导致了十九世纪中叶中亚启蒙运动的两极分化。

二十世纪初，在突厥斯坦边疆区，卡甘和希瓦汗国，形成于启蒙民主主义社会思潮内的“扎吉吉兹姆”思想（在阿拉伯语中意义为“新”）得到了传播。“扎吉吉兹姆”在社会政治以及意识形态领域是一次反映民族资本主义利益的运动。由于“扎吉吉兹姆”主义者反对封建蒙昧主义，支持改革和文化教育领域内的创新，所以在他们中间又出现了很多进步的有识之士、作家、诗人、政论家、教育家，这些人反对旧式宗教学校中经院式的教育方式，支持全面革新当地教育系统（阿伊尼、穆吉姆、希罗扎等）。他们将反专制思想进行分类，并在“扎吉吉兹姆”主义者主办的乌兹别克语、塔吉克语以及俄语报纸杂志上发表自己反对政府的诗歌及文章，并因此招致宗教界和汗国统治阶级开始对该运动的所有参与者采取镇压手段。对于统治阶级来讲，所有参与者都是“扎吉吉兹姆”主义者，也就是伊斯兰教和汗国的

敌人。

195· 然而，在“二月革命”之后，当很多社会主义和资本主义者最终划清界限，“扎吉吉兹姆”主义转向资本主义改良温和立场之后，很多先进的诗人、作家，如阿伊尼、哈姆扎·哈吉姆-扎德·尼亚兹，与“扎吉吉兹姆”主义中的这种右倾线路决裂，成为积极争取人民权利的坚定斗士。这些作家创作的思想内容完全有理由让我们认为他们就是启蒙民主主义者，而他们在这一时期所开创的新文学就是进步的启蒙民主主义文学。正是在他们的创作中出现了新型创作手法、新型艺术元素以及萌芽，这一方面与十九世纪的启蒙现实主义传统紧密相连，另一方面与二十世纪的新现象——社会讽刺的更加深入、艺术语言育人功能的加强息息相关（如阿拜·库南巴耶夫的《加科利》）。而类似的创新受到了来自伊斯兰教正统思想和封建父权制社会关系（这两者在资本主义出现自身遭遇危机的大背景下更加加深了对人民的剥削）以及在政治上绝大部分人民还未成熟等情况的阻挠。整个地区只有 0.7%的老百姓能认些字，因此，该地区几乎所有文学大家的作品都对现有社会制度和社会不平等现象进行猛烈抨击，并对女性悲惨命运表示同情。例如：在乌兹别克文学中有阿弗洛尼、阿瓦兹·乌塔尔、哈姆扎·哈吉姆-扎德·尼亚兹、卡德里；在塔吉克文学中有阿伊尼、米尔佐·希罗扎；在哈萨克斯坦文学中是阿拜·库南巴耶夫、托拉伊吉罗夫和库别耶夫；而在吉尔吉斯文学中有托戈洛克·莫尔多和托科托古尔·萨特尔加诺夫；以及卡拉卡尔帕克人民诗人奥马尔·苏提里姆别特·乌雷·库里姆拉特，土库曼的即兴诗人、说书人巴伊拉姆-沙伊尔、科尔莫拉、莫拉穆尔特。

随着反映革命理想的现实主义流派作品的出现，民间口头创作和文学中新型主人公应运而生。通常这些主人公是工人无产者、先进的知识分子代表、民粹派启蒙者和农民领袖。而新型主人公不受制于中世纪的陈旧思想理念，关注事物的现实状况以及人民的实际需求——它统一了该地区的文学，代表了文学发展的主要方向，影响了劳动人民的社会精神，这是最重要的成果。新型主人公一般都是一个综合体，承载着作者的某些思想。例如：欧洲人、旅行者、俄罗斯医生（在菲特拉特的作品中）、教师（在别赫布吉的剧本中）。此时，萨特尔加诺夫诗歌中的主人公就是作者身边的人（如《阿雷姆甘》、《叶尔纳扎尔》等）。哈萨克文学研究者指出，在阿拜·库南巴耶夫和库别耶夫的创作中出现了一系列人物，他们拥有个人命运以及个人主义特征，而这是重要的创新特征。

在民间口头创作和口头文学共同作用的基础上，受突厥语及伊朗语民族影响很大的书面文学传统在刻画口头流传下来的史诗人物的创作方式上发生了变化。他们行为的最主要意义就是“言语上的英雄主义行为”。例

如：即兴诗人们让史诗主人公的独白充满了时代精神、鲜明的阶级性以及对于侮辱人格尊严行为的不妥协性。独白的意义在于保护个人的尊严，促进个人在现有社会制度斗争进程中作用的增强。同时，在口头诗人、歌手、即兴诗人和民间说书人的抒情作品中出现了这样的主人公，为了描述他们，一般的人性分化和善恶对比已经明显不够用了，应该从更加个性化的观点出发进行描写。

革命前旧文学体裁得到更新，并且出现了新的文学体裁。现实主义中、长篇小说以及在俄罗斯作家及俄罗斯其他民族作家互相影响和作用过程中萌芽的一些新体裁的出现，标志着作家在社会与艺术意识方面的进步。例如，与高尔基小说《母亲》同时代的一系列知名小说中还有一部鞑靼作家伊勃拉吉莫夫的长篇小说《我们的日子》，小说讲述了第一次俄国革命时期多民族的俄罗斯进行解放斗争的历程。这一时期哈萨克浪漫主义的主要作品有托拉伊吉罗夫的诗体散文小说《谁之错？》(1915)，马伊林的中篇小说《舒吉的纪念碑》(1915)；乌兹别克文学主要作品有舍尔穆哈梅多夫的中篇小说《没有孩子的阿契尔德巴伊》(1914)和尼亚兹的长篇小说《新的幸福，或者民族长篇小说》(1914)。每种文学中新型小说体裁的形成过程都具有自己的独特性与复杂性。哈萨克浪漫主义作品受到了小说创作中民间口头诗歌创作的极大影响(如托拉伊吉罗夫的《美女卡马尔》)，反之，后者也影响着前者，他的长篇小说《谁之错？》具备了小说思维的基本原理。这表现在：广泛地提出社会问题以及行为描写的具体化。民间口头创作和口头叙事文学叙事性、大容量和没有时间限制等特点，在散文创作中也得以保存下来。对于乌兹别克小说和很多回忆性作品，包括塔吉克散文家们创作的“游记”而言，更为重要的是由阿赫马德·多尼什开创的叙事现实主义传统和育人任务。 · 196

在突厥斯坦出现的戏剧以及欧式俄罗斯、阿塞拜疆、鞑靼、乌兹别克等戏剧艺术，是俄罗斯各民族间文化交往加强、文学社会功能扩展以及其体裁领域拓宽后所产生的一个现象。在很多城市中，业余和专业戏剧团体的出现促进了民族戏剧的产生。1913—1915年间，在塔什干、撒马尔罕、安集延、纳曼干、浩罕成立了戏剧组织，哈姆扎·哈吉姆-扎德·尼亚兹领导浩罕当地的戏剧社。应菲特拉特的倡议，1917年在撒马尔罕成立了突厥斯坦戏剧、音乐、文学社，阿塞拜疆导演洪塔尔申斯基任社长。第一部民族悲剧《弑父》(1911)的撰写者是别赫布吉。作者在评价自己的这部剧本时说，它的内容具有教育意义，描写了作者心目中的突厥斯坦现代社会生活，并且激励了启蒙民主者与宗教界的斗争。别赫布吉这部悲剧中激情的讽刺揭发，使他很快就成为了汗国独裁的牺牲品，但是这种风格在卡德里的戏剧

《不幸的未婚夫》以及其他剧本中得到了延续。

在所有中亚地区中，哈姆扎·哈吉姆-扎德·尼亚兹的话剧艺术具有特殊的作用。这位双语作家用乌兹别克语和俄语同时创作。革命前，他剧本中的讽刺及反教权激情达到了最高峰(剧本《痛苦生活，或者爱情牺牲品》，1915 年)。

诗歌的题材也发生了一些变化。加泽尔、喀西达、基塔等传统的东方抒情诗也"回应"了新内容的要求。阿拜·库南巴耶夫积极翻译与传播俄罗斯和欧洲诗歌，并将十四行诗、哀诗、寓言、浪漫主义诗歌、微型书信体小说等体裁形式引入了哈萨克抒情诗。他按照哈萨克调式改写了"奥涅金致塔季扬娜的一封信"就是这方面一个鲜明的例证。

当时文学领域内意识形态斗争中的一个前沿问题就是古老的体裁穆纳泽尔——争论、公开辩论以及竞赛。菲特拉特和尼亚兹的一些作品正是以这个专有名词为题目；在现实的概念上不乏矛盾之处的莫尔多·基雷奇的半讽刺诗《金雕的盛宴》中也始终贯穿着辩论，这部作品"生动反映了社会生活中社会经济的分化"(阿乌埃霍夫语)。

散文与戏剧中新体裁的出现、非宗教抒情诗阵地的扩大以及各地区文学间联系的加强，都使得文学语言更加民主化，同时现实主义和艺术民族性的基础更加牢固，并且为十月革命后新型思想美学形式的产生奠定了基础。

1. 塔吉克文学

在十九世纪下半叶的塔吉克文学发展中，启蒙思想起到了举足轻重的作用，并极大地影响到十九世纪二十世纪之交的文学。中亚各民族历史中发生的政治、经济、社会变革与当时工人革命运动的中心——俄罗斯的局势紧密相连。

十九世纪末启蒙思想家的启蒙纲领在这一时期逐步得到实施。由作家兼政论家阿伊尼、别赫布吉、舒库里、拉赫马图洛耶夫等编写的第一批塔吉克语教科书对塔吉克人民精神生活的意义重大。这些教科书中收录了一些通常情况下情节完全来源于中小学生及其家人的日常生活的文学作品。

197・ 民主启蒙者提出了克服宗教偏见的必要性，倡导读书看报，并了解政治文化事件。

对汗国腐朽的国家与社会体制的抨击在民主启蒙文学中占有重要地位。著名"扎吉吉兹姆"派作家阿卜杜拉乌弗·菲特拉特创作出一批尖锐抨击布哈拉现状以及宗教狂热的个性鲜明的政论性文艺作品。他的著作

《印度旅行者》、《公开辩论》在突厥斯坦地区受到了先进知识分子的广泛欢迎。民主启蒙者米尔佐·希罗扎的作品《给布哈拉居民的礼物》中充满了批判激情。而诗人阿兹在自己的著作中描绘了布哈拉汗国现实生活的恐怖画面。别赫布吉的很多反对教权的文章也针对汗国独断及其酷吏而发。

传统作家的创作在二十世纪初的文学生活中同样不可忽视。萨德尔·吉耶(1867—1932)、纳基勃洪·图格拉尔(1864—1919)、阿卜杜拉赫曼·塔姆金(1852—1916)、霍加·侯塞因(1881—1922)等作家一方面坚持古典诗歌的传统形式,另一方面,时而仿效别季尔的繁复风格,时而模仿哈菲兹的抒情诗,时而又效仿萨迪的说教法。然而,他们也抗议无知与宗教狂热,揭露了富人当局的残暴与专制,以及反动宗教界的虚假与伪善。这些诗人为数不少,而且对民主启蒙者颇有好感,并友善地对待社会文化生活中的新风尚。在民主启蒙文学中,文学语言的民主化进程加快了,并更加向日常口语靠拢,这就使得文学更易被读者接受,并且得以在更广的范围内传播。

萨德里金·阿伊尼(1878—1954)出生在离布哈拉很近的一个名叫索克塔尔的村庄。他在本村的一个旧式中学接受了初级教育,十四岁时来到布哈拉进入伊斯兰教宗教学校。虽然自幼失去双亲,饱尝人间困苦,阿伊尼仍继续忘我地学习。很快他就幸运地进入了由开明的汗国官员萨德尔·吉耶创办的文学小组,对汗国抱对立情绪的知识分子聚集在后者家中。在这里阿伊尼阅读了阿赫马德·多尼什的作品《罕见现象》。他后来说过,多尼什的这篇文章对他来讲是一场真正的"精神革命"。

在阿伊尼这一时期的嘎泽拉体诗中,表达了抒情主人公对社会地位的不满,并对顽固的乌列玛以及残酷的当权者进行了批判。1905年革命后,进步运动规模进一步扩大,这不但对阿伊尼民主启蒙思想的形成给予了至关重要的影响,而且更加激活了他的社会工作。阿伊尼与朋友穆吉姆一起在布哈拉开办了一所中学。阿伊尼与同伴通过这所中学在教育领域所获得的成功与革新成果引起了宗教界的不满,后者借助汗国官方的命令最终关闭了这所学校,并谴责阿伊尼及其同伴叛教的"异端邪说"。然而,威胁并没有吓倒阿伊尼。在关闭学校之后,他出版了一本教科书《儿童教育》,书中收录了以日常生活为题材的诗歌及短文。

1917年4月,布哈拉汗国发布了所谓的《自由宣言》,并在其中承诺要在教育领域进行一些改革、出版期刊以及部分整顿农民税收,此时,支持改良思想的"扎吉吉兹姆"派和"青年布哈拉"派决定组织感谢汗国的游行。但是,这个宣言还是被废除了,在布哈拉,恐怖主义开始肆虐。阿伊尼被逮捕并忍受了残酷的刑罚——七十五下鞭刑。之后,奄奄一息的他又被关进

了监狱，最终俄罗斯士兵救了他。此后，阿伊尼在撒马尔罕亲历了十月革命。也就是从这时候开始，他的所有文学创作以及社会工作都在巩固苏维埃政权的方向下进行。

另一位知名作家和政论家米尔佐·希罗扎(1877—1912)出生在布哈拉的一个商人家庭。很小的时候父亲就把他送入旧式学校，在那里他掌握了本民族语言。之后他自学了俄语、阿拉伯语和法语，并成为布哈拉最有学问的青年之一。

希罗扎接受过传统的塔吉克—波斯诗歌教育，知晓俄罗斯以及西欧文学。他深切感受到，在新时代、新条件下，需要更新艺术形式及手段。他力求缩小诗歌与人民生活之间的距离。1907年他完成了长篇政论性文艺巨作《给布哈拉居民的礼物》——这部作品记录下了作者游历俄罗斯、欧洲、伊朗和阿富汗之后的回忆与思考。

198· 在描绘俄罗斯以及欧洲国家经济文化发展的同时，作为对比，希罗扎描述了汗国人民遭受的屈辱和教会以及封建高层所造成的极端落后。

米尔佐·希罗扎还讲述了周边国家的政治、社会变化，以及在那里人们是如何按照欧洲的形式为建立新制度和限制君主权力而斗争的。他带着深深的同情评价了1907—1910年间席卷整个东方的革命运动。凭借激情的政论、生动简朴的语言以及简短的形式，《给布哈拉居民的礼物》成为二十世纪初塔吉克散文中的现实主义典范。

萨伊德·阿赫马德霍扎(1864—1926)出生在撒马尔罕一个手工艺者家庭。他在布哈拉接受了伊斯兰式高等教育。1901年准备做哈吉——前往伊斯兰圣城麦加和麦地那。在伊拉克和埃及作了些许逗留后，回程途中在第比里斯和巴库停留之际，了解了阿塞拜疆民主文学。讽刺诗人萨比尔的作品以及与扎里尔·马梅德库利扎德的结识，对他的创作影响很大，令其掌握了阿塞拜疆民主作家反对宗教狂热的斗争经验和对当时社会丑恶现象的抨击方法。显而易见，正是在巴库，阿赫马德霍扎得以深化自身的俄语及俄罗斯文学知识。回到撒马尔罕之后，诗人在哈维村(撒马尔罕附近)开办了一所学校，并且公开朗诵诗歌及政论文章。苏维埃政权建立后，阿赫马德霍扎继续在撒马尔罕进行教育工作，同时在塔吉克语和乌兹别克语讽刺杂志上发表诗歌。还在伊斯兰宗教学校学习期间，阿赫马德霍扎就开始了诗歌创作。这时他创作的主要是嘎泽拉诗体的抽象苏菲派哲理诗。然而，在二十世纪伊始，他的嘎泽拉诗里就已显露出社会批判主题。诗人不满意社会制度，并且揭露了宗教无知及狂热。

从1905年起，阿赫马德霍扎创作的嘎泽拉诗中鲜明地流露出非宗教激情。他曾写过两篇说教性诗歌《训诫之镜》和《神灵聚集》(均于1913年发

表于第比里斯)；并用塔吉克语写成了嘎泽拉体抒情诗集《智慧宝藏》(1914)；在阿塞拜疆诗歌的影响下，用阿塞拜疆语创作了具有费祖里风格的抒情诗集《诗学源泉》(1914)。此外，他还将托尔斯泰和果戈理的作品翻译成了塔吉克语。

阿赫马德霍扎的诗歌创作主要抨击中世纪教学方法、宗教狂热和封建守旧偏见，他宣传世俗知识，支持大家学习俄语及了解俄罗斯文化。

托什霍扎·阿希里(1864—1915)出生在苦盏，并在当地接受了初等教育，青年时期来到浩罕的伊斯兰宗教学校继续学业。在求学期间阿希里结识了很多乌兹别克诗人，穆基米就是其中之一。后者的先进观点对阿希里影响很大。阿希里没有局限在宗教学校所授的科目当中，而是自学了历史、文学、俄语以及自然科学。回到浩罕之后，阿希里虽然继承了父亲做风磨的手艺，但是，他更向往创作，向往写诗。

阿希里主要创作抒情诗。最初他模仿别季尔。后者所创作的嘎泽拉体诗的特点就是苏菲派的象征和繁复的文体。然而，很快阿希里就放弃了模仿古典作家，开始写诗抨击宗教经院式教育系统，揭露人民大众的落后和无权。

阿希里对俄罗斯人民充满好感，并钦佩俄罗斯在科学、技术和文化等方面取得的成就。在诗歌《贝加巴德运河》(1902)中，他热烈地称颂了俄罗斯工程师们在戈罗德内草原建成的灌溉系统。阿希里的诗歌以生动、逼真地描写普通人感受，大量隐喻，以及大量采用塔吉克民族口头创作见长。

得益于期刊的出现以及出版业的繁荣，民主启蒙("扎吉吉兹姆")倾向的作家得到了面向更广泛读者的机会。文学的政论性有利于巩固其现实主义基础。

文学中的民主启蒙领域最为贴近即将接受重大考验、选择未来道路的人民。萨德里金·阿伊尼是最早的革命讴歌者之一，是塔吉克新文学的创始人。

2. 乌兹别克文学

在新型历史条件下，乌兹别克文学与中亚其他民族的文学一样，随着历史的客观发展融入了俄罗斯文学以及全世界范围内的文学进程。先进的诗人和思想家一心想摧毁横亘在突厥斯坦人民与俄罗斯人民关系间由宗教禁令、教条、迷信、偏见构成的无形高墙。而1905年革命、第一次世界大战、1905—1907年的突厥斯坦解放运动、"二月资本主义民主革命"，都对乌兹别克斯坦文学产生了实质性影响。

十九世纪二十世纪之交出现在突厥斯坦的启蒙运动对文学影响很大。俄罗斯的1905年革命又促进了这一运动的发展。运动之初为人民成立了新式的学校(尼亚兹、阿伊尼、别赫布吉、阿弗洛尼、菲特拉特、卡德里等等),招收对象是穷人子弟和孤儿。启蒙教育渗透了整个社会。十六岁到十八岁的孩子们在夜校中学习。启蒙者们为新式学校撰写教科书。他们希望用文化、知识来武装人民,使其能够抵御困难和社会不公,并且意识到自己的公民权利。

“扎吉吉兹姆”民族启蒙运动中出现了两个最主要流派——人民派和资产阶级派,虽然存在分歧,但是这两派在一定时期阵线统一,一致反对封建制度、殖民制度、教权制度和宗教狂热。1914—1917年间,人民启蒙派转变成革命派,虽然革命题材的兴起是在1905—1907年间工人运动高涨时期。

保守人士、旧秩序的遗老遗少、统治阶级利益及伊斯兰教思想捍卫者的诗歌创作也名目繁多。这种诗歌被称为宫廷颂诗、宗教神秘主义诗歌和封建教权诗歌。但是,其中也有人,如穆赫伊写讽刺诗,谴责社会不公。哈吉尼的宗教诗被谱曲而成为民间歌曲,有些传唱至今。他的哲理抒情诗的道德箴言中也有上面的因素。

人民革命民主启蒙派阵营中有当时最知名的作家。他们是劳动人民的保护者,为了给突厥斯坦人民以公民权利,为了终止殖民地地位,为了妇女解放进行了不懈斗争。乌兹别克启蒙文学继承了东方古典诗歌创作以及十九世纪下半叶民主文学的艺术成果。这一派艺术作品产生于两种文化的交叉点上;吸收了两种文化的很多元素,又在此基础上进行了自己的创新。

在俄罗斯艺术文化的影响下,乌兹别克启蒙文学中出现了第一批欧式散文范式——随笔、游记、自传、小品文、短篇、中篇(如尼亚兹、阿卜杜拉乌弗·菲特拉特、萨德里金·阿伊尼、楚尔潘等)。而米尔穆赫辛·舍尔穆哈梅多夫(1885—1929)、哈姆扎·哈吉姆-扎德·尼亚兹(1889—1929)进行了小说创作的初次尝试。此外还出现了戏剧艺术和专业欧式剧院。

200·

在新出现的乌兹别克报刊上发表了第一批政论、文学批评和艺术理论文章,其内容涉及时代政治、经济、社会以及文化等问题。此外,还开放了第一批公益图书馆。

文学中消除了民族、宗教心理等区分东方文学和欧洲文学以及区分俄罗斯族和突厥斯坦族的偏见和壁垒。启蒙思想家明确了对待俄罗斯的态度——俄罗斯是共同的祖国。尼亚兹曾写道“五十年来俄罗斯一直是我们的亲人”。

十九世纪下半叶的民主艺术的特点,仍是不加以区别的认识俄罗斯社

会。然而在区别了沙皇帝国的反动政治和俄罗斯社会中先进分子的进步意向、分清了沙皇专制和俄罗斯人民、统治阶级和革命民主俄罗斯之后，二十世纪初的启蒙者开始理解俄罗斯复杂的阶级结构。启蒙者与反对力量建立联系，在实践活动中广泛利用俄罗斯社会政治经验以及革命思想。

启蒙者运用俄罗斯教育思想及经验创办的新型学校，编写的教科书在乌兹别克文化中占据了很重要的地位。克雷洛夫的寓言、普希金、托尔斯泰、乌申斯基的短篇小说被收录进了学校教科书和萨伊德拉苏拉·阿齐兹(1886—1993)、阿里阿斯卡尔·马伊拉马里·卡里宁以及谢里科巴伊·奥卡耶夫编著的文学选集。阿齐兹的识字课本曾十七次再版。托尔斯泰三十四部作品的乌兹别克语译本中有十八部是卡里宁执笔的。在奥卡耶夫编写的文学选集中，收录了六十篇寓言和短篇小说，而其中的一半是从俄语翻译过来的。

尼亚兹希望用自己的诗歌使广大的读者熟悉新观点和艺术新标准。正是基于此，他于1915—1917年间出版了七部名为《民族诗歌的民族旋律》诗集。培养公民觉悟——这就是尼亚兹的奋斗目标。而其他启蒙者，如阿弗洛尼(当时已经写成了五部诗集)、苏菲佐德、舍尔穆哈梅多夫、别赫布吉、塔瓦罗、菲特拉特、楚尔潘、阿瓦兹·乌塔尔等一直试图回答"什么是人"、"什么是祖国"、"为人民服务的内容是什么"、"为了报效祖国，一个人应该具备哪些品质"等问题。

在启蒙者的公民抒情诗中，诗人的个性与主人公的个性紧密相连。这主要是因为启蒙文学具有开放的倾向性。一般而言，作品的核心是诗人——公民、代言人、各种理念和改革的倡议者，应该改造、改变社会的人。诗人一般直接面对人民，激进地反对阻碍进步的迷信和偏见。

启蒙诗歌是从俄罗斯以及世界历史的角度出发来反映社会日常生活现象的，并将乌兹别克族的处境，其在历史中的地位以及文化落后程度与俄罗斯族和欧洲其他先进民族进行了对照与比较。启蒙诗歌就是描述社会反差、刻画社会阶级分化的诗歌。民族的命运取决于历史的客观环境。启蒙者看到的不仅是黑暗、人民的奴性，还有潜在的能力。在启蒙文学中，人民与民族的概念第一次出现在彼此不同、却又相互联系的形式中。

启蒙戏剧在蒙昧社会中的作用是巨大的。社会剧成为一种最具普遍效应的艺术形式。1905—1917年间在乌兹别克剧院中上演的约五十个话剧中，大致三十个是原创作品，而其他的主要是从鞑靼语和阿塞拜疆语翻译过来的。剧作家主要有别赫布吉、萨马多夫、努斯拉图拉耶夫、霍加·穆因、舍尔穆哈梅多夫、尼亚兹、阿弗洛尼、巴德里、卡德里等等。

乌兹别克的欧式戏剧起始于马赫穆德霍加·别赫布吉(1911)。在经

历了长期的报刊检查之后，剧本于1913年发表。它在乌兹别克戏剧史上201·起到了重要作用。围绕失学儿童所展开的情节中包含了时代问题——父辈与子辈、进步与反动、开明与愚昧之间的斗争，以及资本主义彻底开放的不道德意识形态是如何导致犯罪的。《弑父者》与之后几年出版的阿卜杜拉·卡德里所创作的社会剧《不幸的未婚夫》之间有着直接联系，后者展示了社会发展过程中的现实社会与经济规律。作者视笔下人物间相互关系为各具特色的阶级关系。卡德里为乌兹别克戏剧引入了出身于平民知识分子——手工艺者家庭的主人公形象。他认为艺术最重要的任务在于描绘处于无权地位、被抢劫一空而破产的人民。阿卜杜拉·阿弗洛尼的剧本《当律师容易吗?》(1916)也很出名。作家成功地阐释了青年一代投身公民事业的热情为何无法实现。人民的生活伴随着贫穷、苦难和没落。向律师达龙别克寻求帮助的被欺骗、被盘剥、身陷贫困的不幸之人源源不断，他们认为，律师是自己唯一的保护者。然而，后者却对帮助所有的人感到力不从心。

尼亚兹的剧本《被毒害的生活》是乌兹别克文学史上的里程碑。人物形象的社会典型性与刻画深度结合得恰到好处。没有一个乌兹别克作家能像尼亚兹那样实现人物形象的心理化与个性化。他不能接受当时的社会法律制度，因此认为生活是“浸过毒”的。在该剧本中可以感受到被沙皇专制制度残酷镇压的1916年人民起义的革命气息。剧本的主人公马赫穆德让接触了启蒙思想以及欧洲的文学。而马里亚姆罕这个形象同样不同凡响，她渴望受侮辱、无权的东方妇女能够获得解放，也渴望亲身参与争取妇女人格与尊严的斗争。然而她的满腔热情却被封建守旧法律制度泼来的冷水扑灭了。马赫穆德让和马里亚姆罕憧憬着“真正的生活”。虽然他们在暴动中牺牲了，但这也预示着旧社会的必然毁灭。尼亚兹的剧本中存在着对当时出现的社会主义的感性认识。

乌兹别克1916—1917年间阶级斗争文学的革命性表现在：劳动人民和工人阶级从自身利益出发，在与俄罗斯各兄弟民族团结的立场上进行更深层次的思考。乌兹别克人民民族觉悟的提升与其自身艺术思维的革命化和国际化是分不开的。乌兹别克人民的革命运动史，就像突厥斯坦其他民族的革命运动史一样，被作家们同俄罗斯民族以及俄罗斯其他民族的反抗革命史联系起来。继《被毒害的生活》之后，尼亚兹转而进行革命历史题材戏剧三部曲《被动员入伍人们的悲剧》(1917)的创作，然而却没能够完成。他还写成了剧本《朱姆胡里亚特(自由之国)或者自治》。1917—1918年间充满进步思想的现实主义剧作《巴依和仆人》与观众见面了。尼亚兹的戏剧以及诗歌创作从启蒙、批判现实主义向社会主义转变的思想艺术演变过

程清晰可见。而在诗歌《难道永远如此?》、《唉,工人们》、《我们是工人》、《苏维埃万岁》中,这种演变过程表现得最为明显。

十月革命的胜利为社会主义文学的迅速发展注入了新的活力。遗憾的是,第一批乌兹别克革命历史剧剧本没有出版,而原稿也遗失了。关于他们的情况只能从同时代人的回忆和保存下来的海报以及书摘中获得。

从启蒙主义思想转型到社会主义思想的,有用塔吉克语和乌兹别克语创作的阿伊尼,还有沙弗卡特・伊斯坎达里、阿瓦兹・乌塔尔等。在这些作家的创作中,突出的是历史题材诗歌《俄罗斯革命》(1917 年 3 月)。1916 年的俄罗斯人民起义在突厥斯坦被看作是全俄罗斯革命运动的一个阶段。革命题材和革命理想在沙弗卡特・伊斯坎达里的很多作品中得到了体现,如《工人的回归》、《工人游行》、《青年人》等。从启蒙思想到革命思想过渡自然也是因为二十世纪社会主义诗歌创作本身具备了演说性、煽动性和清晰的韵律,并且它是在唯理论的、开放的启蒙主义文学中产生的。

3. 土库曼文学

・202

十九世纪末二十世纪初土库曼文学的特点是延续了马赫图姆库里及其追随者的优良创作传统,并且没有偏离本民族口头创作诗人的创作习惯。传统经典诗歌创作的杰出代表人物是米斯京科雷奇和莫拉穆尔特,而传统民族口头创作作家代表是杜尔德・克雷奇、巴伊拉姆-沙伊尔、科尔莫拉、哈拉-沙伊尔等。

在突厥斯坦已经非常普遍的启蒙运动在土库曼出现于十九世纪下半叶,并在二十世纪初具备了新的特征。其中反封建、反殖民主义是最重要的两个方面。土库曼的启蒙者们比以往更加积极,他们动员舆论支持反对封建制度的斗争,并且为提高全社会文化水平和发展与俄罗斯各民族关系而努力。

对二十世纪初启蒙思想的发展,穆哈梅德库里・阿塔巴耶夫(1885—1916)起到了显著的作用。1905 年他毕业于巴哈尔津俄语—土库曼语中学,1908 年完成了塔什干师范学校的学业并在彼得堡接受了教师暑期培训。1908 至 1913 年间,阿塔巴耶夫在俄语—土库曼语学校任教。1914 年他任职《里海东岸地方报》,并在该报发表了一系列政论文章反对教权主义。阿塔巴耶夫认为,应该在每个山村成立苏维埃式学校,让所有孩子可以不分高低贵贱一同接受教育。在《大部分妇女幸福吗?》和《土库曼女性的才干》两篇文章中,作者声援了妇女的受教育权利,并且谴责了使妇女丧失自主命运机会的包办婚姻。

事业和友谊将阿塔巴耶夫和阿尔特科居里·杰金斯卡娅(1878—1924)联系在了一起。当后者还是个三岁的小姑娘时,就阴差阳错地来到了莫斯科。1907年前后,杰金斯卡娅回到了土库曼,并开始了繁重的工作——在谢拉赫斯村和阿尔特克站给孩子们上课。杰金斯卡娅在给阿塔巴耶夫的信中,明确地表达了要在土库曼人民中发展教育的民主启蒙思想。此外,她还反对伊斯兰教会学校。土库曼的启蒙者中还包括阿塔·穆拉多夫——《里海东岸地方报》的工作人员,他也发表过一些民主启蒙文章。

这一时期的文学体裁并没有达到多样化。诗歌仍然处于主导地位,诗歌的主要形式是四行诗。而抒情诗的内容涉及到社会不公、争取感情自由和伦理道德等主题。

土库曼人民反对周边封建国家侵略战争的主题在米斯京科雷奇(1847—1905)的诗歌创作中占有重要地位。米斯京科雷奇是马赫图姆库里血缘较近的后代。也许这在他继承马赫图姆库里这位伟大的土库曼诗人和思想者的传统中起到了比较重要的作用。他们的创作同根同源,两者都秉承了土库曼民族以及周边突厥语和波斯语民族民间诗歌创作的传统,以及纳瓦伊和费祖里的传统。米斯京科雷奇在布哈拉的伊斯兰宗教学校中接受过高等神学教育,掌握阿拉伯语和波斯语,熟知东方诗歌创作。他在家乡的村庄中给儿童们上课,为民间歌曲填词,并且还自己创作歌曲,成为了出色的说唱艺人。然而他的行为招致了宗教界的不满,后者强迫米斯京科雷奇终止其说唱艺人生涯。

与自己的前辈们一样,诗人抒发了人民大众对残暴的统治者不可遏制的仇恨:

> 当沙赫成为独裁的暴君
> 他就不会再享有神圣的爱……
> 遍体伤痛的穷苦人,
> 不会一辈子容忍欺侮……

诗人怒斥与布哈拉当局、伊朗统治者和沙皇政权相勾结的地方封建势力。他从当时发生在土库曼斯坦的各种事件中提取诗歌人物形象,寻找故事情节。诗人亲身体验到了殖民者的残忍:

> 我,米斯京科雷奇,满怀痛苦,
> 向刽子手们发出诅咒。
> 如果听从我的话语,

亲爱的故乡就不会被套上枷锁！

宗教的虚伪激怒了诗人。五行诗《苏菲》是土库曼诗歌史中最为鲜明的揭露教权主义之作。米斯京科雷奇并不是无神论者，也不反对伊斯兰教，但他尖锐地批判虚伪、贪婪、不道德的宗教人员。

米斯京科雷奇也写了不少关于爱情、灵魂美、心上人以及成家之难的优秀诗歌。历史题材的杰斯坦——《拔都·涅佩斯》和《别科扎塔·库尔班》，在他的创作中占有重要地位。这两首杰斯坦诗的主人公是部落纠纷的牺牲品。诗人愤怒地抗议部落间的不睦，号召土库曼人民停止彼此间的争战。曾经倡导部落间友谊团结的思想被马赫图姆库里热情讴歌过，现在又被诗人重提。

对沙皇官吏专横行为的尖锐批判在莫拉穆尔特（1885—1930）的创作中占有重要地位——他是土库曼苏联文学的天才创始人之一。当他还是一个十六七岁的少年时，就已经开始了文学创作。十月革命前的创作，也就是他的早期创作具有鲜明的讽刺特征。作者在诗歌和杰斯坦中描写了沙皇官吏是如何与土库曼地方巴依、可汗、别伊、宗教人员相互勾结，以及劳动人民求助无门的惨状。《蒙格里汗》是一部自传体诗歌。诗人讲述了谢拉赫斯警察局局长的助手，某个蒙格里汗如何非法夺取了作者的全部财产——两只骆驼，而莫拉穆尔特既没有在法律的维护者那里，也没在沙皇的官吏处寻得帮助。该诗给人留下的强烈印象不只得益于作者的激情讽刺，而且得益于作品中包含对公平以及恶有恶报的坚定信念。

在莫拉穆尔特早期的诗歌创作中，经常出现他同乡的形象，这些人中不乏忠于职守的劳动者；同时，作者也没有忽视对沽名钓誉之徒、骗子、守财奴的描写。在诗歌《肉商加伊勃》、《黑脸人》、《苏非》中，作者描绘出一系列反面人物的丑陋嘴脸，而在诗歌《鸦片》中，作家勾勒出一幅吸食鸦片者苦难的画面。

莫拉穆尔特同样创作过爱情诗歌。革命前他诗歌创作中的重要地位被杰斯坦《艾米尔和泽尔丽》占据。他写的散文和诗歌一般具有传统的民歌式开场白，同时诗人给这种传统的形式注入了不少新的内容。虽然这部杰斯坦是描写爱情的，但揭露官宦和巴依老爷们的自以为是却占主导地位。警察局局长艾米尔利用自己的权力之便企图讨好泽尔丽。而泽尔丽虽出身贫苦，但冰清玉洁，她拒绝了艾米尔的追求。这部杰斯坦内容的与众不同在于它的现实性和真实性。诚然，土库曼读者与听众都习惯了类似于童话的这类杰斯坦，例如《莱伊丽和马季农》、《佐赫莱和塔黑尔》、《居中里和毕里比里》。而在这部《艾米尔和泽尔丽》中没有沙皇，没有皇后，也没有浪漫

主义主人公，所有的人物都是诗人身边现实中的人。艾米尔是沙皇制度下警察局局长的典型形象，而泽尔丽则是一个时刻准备捍卫自己荣誉的普通女子。

诗人科尔莫拉（1872—1934）出身平民，是口头创作传统的传承者。虽不识字，但民族诗歌、马赫图姆库里及其追随者们的代代口头相传的作品为他提供了文学养分。诗人早年失聪。在诗歌创作中，他愤怒的鞭笞巴依老爷们和宗教人员的愚笨与贪婪。通常他每首诗歌的核心都是发生在村子里的各种事件。从社会学角度出发，诗人将村里人对待这些事件的态度进行了概括（《小牛周围》、《古尔曼·索尔塔内亚兹》等等）。

巴伊拉姆-沙伊尔的诗歌具有鲜明的社会题材（诗歌《穷人》）。哈拉-沙伊尔在幽默中真实地展示了同村穷苦人的生活。他的诗歌《骆驼》在民间广泛流传，其中的寓言形象尽情地嘲笑了不劳而获和游手好闲。描写生活场景、日常小事是很多世纪之交诗人创作的主要特点。例如，皮尔马梅德创作了一部组诗，其中作者提倡要慈善地对待家畜，不仅描绘了人们的日常生活，还成功地展示了他们的个性特征（诗歌《主人和山羊的对话》）。

卡扎尔-巴赫什借助民间最受欢迎的口头文学主题和形象来讲述发人深省的生活哲理故事。他的诗歌充满幽默气息和表现时代风俗的画面。亚兹雷克·科尔（1862—1942）也在用同样的方式讲述着自己的故事。他在一首诗歌中描写了一位名叫布龙的巴依老爷。这位傲慢的老爷打算娶一位年轻漂亮的姑娘为妻，并付给了她大笔的彩礼。父母把身穿长衫、面戴面纱的女儿交给了巴依老爷的人，可是，在半路上大家才发现在长衫下的原来是一个小伙子。诗人不只揭了巴依老爷的短，更是嘲讽了这种买卖婚姻的陋习。

杜尔德·克雷奇（1886—1950）同样注意到了社会不平等和妇女的苦难命运。诗歌《图马尔雷》、《生活坎坷的新娘》展示了卖身给巴依老爷们的幼年公子做童养媳的年轻女性们的生活；而诗歌《契吉里》描写的是庄稼人的繁重劳动。

对抗剥削的主题同样在凯西姆的诗歌中得到了反映，他在切列肯的诺别里油矿工作，而1913年那里的工人向矿主提出了经济要求。

综上所述，有目共睹，十九世纪末二十世纪初的土库曼文学反映了人民的现实生活。

在土库曼斯坦与俄罗斯联合之后，两国人民之间的文化交往日益加强。而1895年在阿什哈巴德出版的报纸《里海东岸综述》（1898年更名为《阿什哈巴德》）不仅刊登有关土库曼人和有关土库曼文学的文章，同时也进一步加深了这种往来。而土库曼斯坦诗人的作品一般都发表在《里海东岸地方

报》上(1914—1917)。

马克思主义在土库曼斯坦传播的同时,俄罗斯革命者与土库曼斯坦劳动人民的直接联系也日渐活跃。萨莫伊洛维奇和霍扎里-莫拉所做的工作在发展文学联系中占据了重要地位。前者周游了土库曼斯坦,收集了大量的文学遗产——土库曼诗人的诗歌和杰斯坦作品。他发表了其中的一部分,并在1914年完成并发表了关于阿勃德谢特达尔·卡兹诗歌《战争故事》的研究文章,一些俄罗斯期刊也刊登了他的学术文章和报道。

霍扎里-莫拉接受了在当时来讲不错的教育,并给萨莫伊洛维奇提供了很多关于土库曼历史、文化和口头创作的宝贵资料。萨莫伊洛维奇来自彼得堡,霍扎里-莫拉住在巴哈尔津,他们之间建立了长期的社会学术性通信联系。借助萨莫伊洛维奇的帮助,霍扎里-莫拉获得了"第一位突厥文艺学家"的声望。他著有关于土库曼历史、文学的内容丰富的系列文章,并在《里海东岸地方报》上发表。

土库曼人民的形象出现在了俄罗斯(例如在加拉津的作品中)以及乌克兰文学中。乌克兰诗人、革命民主主义者格拉博夫斯基被冠以"政治不可靠分子"罪名,发配到了土库曼斯坦,并在阿什哈巴德居住过一段时间。1886年,在哈尔科夫的监狱里,他写成了诗歌《杰京卡》,向人们讲述了一个土库曼姑娘和俄罗斯哥萨克士兵的爱情悲剧。

1889年,在纪念普希金一百周年诞辰之际,阿什哈巴德全城各界人士集资,根据建筑师奥佩库申的设计,建成了普希金的纪念碑。

阿塞拜疆散文作家、诗人萨比尔、尤素福·维吉尔·切门泽明利、马梅德库利扎德、阿里古利·加姆居萨尔、奥尔都巴提等,以及乌兹别克诗人伊斯拉姆-沙伊尔都曾先后去过土库曼斯坦。因此,在不同民族作家的创作中出现了相同的主题、情节也并不是偶然的。例如:土库曼诗人莫拉杜尔德的诗歌《霍扎库里》在内容上和萨比尔的诗作很接近。而伊斯拉姆-沙伊尔的创作受到了马赫图姆库里的直接影响(诗歌《我期望……》)。伊斯拉姆-沙伊尔熟悉杰斯坦写作,并创作了《萨亚特和荷姆拉》、《胡尔鲁加和荷姆拉》、民歌谣《戈罗格雷》,这些作品不仅在土库曼,也在乌兹别克口头文学创作中占有核心地位。此外,他还将土库曼十八世纪诗人舍伊丹的杰斯坦《居里和谢努别尔》搬上了戏剧舞台。

杂志《莫拉·纳斯尔丁》、《阿雷》、《图米》、《季里利克》、《巴巴因·艾米尔》、巴库出版的俄语报纸《卡斯皮》,以及阿塞拜疆语报纸《埃金奇》、《哈亚特》、《伊格巴尔》都发表了介绍土库曼人和土库曼斯坦的文章和文艺作品。

由此可见,十九世纪末二十世纪初土库曼斯坦文学在发展过程中一直紧紧追随俄罗斯的文学进程,而其自身的特点就是:强劲的民主开端以及

不断扩大的与俄罗斯等其他民族间的文学联系。

4. 哈萨克文学

从十九世纪末开始，哈萨克斯坦就完全融入了俄罗斯的经济体系，并且走上了社会迅速发展之路。俄罗斯人民与哈萨克斯坦人民之间的交往也日渐紧密，相应的，俄罗斯的先进文化在哈萨克斯坦也得到了广泛的传播。

文学、文化中的民主思想与产生于十九世纪六十年代的启蒙思想密不可分。这些思想在世纪之交具备了更为明显的批判主义倾向。

阿拜·库南巴耶夫（1845—1904）的创作生涯起始于十九世纪八十年代，他是哈萨克斯坦现实主义文学的创始人。

在早期的抒情诗中（《儿时我在科学中见过幸福之光》、《是的！今天在寄宿学校》、《骑士们，笑可贵，而不是滑稽》等等），阿拜·库南巴耶夫批评了哈萨克斯坦社会的落后。他认为，只有教育启蒙大众，才能摆脱苦难的状态。诗人认为：只有受过教育的人，才能够有利于国家，才不会局限在民族、家庭事务之中。阿拜·库南巴耶夫在八十年代写成的许多诗歌都是以这种思想为基调的。

接近九十年代之际，他的批判眼光更为尖锐。诗人在诗歌中揭露了乡绅、巴依老爷、富裕的上层哥萨克、毛拉的愚昧和伪善，谴责了行贿受贿、放高利贷以及披着民族风俗外衣的剥削行径。阿拜·库南巴耶夫对贫困的人民充满同情。“啊，我的哥萨克！我贫穷的人民！”——诗人对此痛心疾首。他为人民的权利而战，为公平而战。

阿拜·库南巴耶夫的创作是哈萨克诗歌创作从启蒙主义向批判现实主义过渡的象征。诗人一方面塑造各类厚颜无耻的乡绅、没文化的毛拉、八面玲珑的官吏、无所事事的巴依老爷形象，一方面增加哈萨克诗歌创作中的社会内容。

阿拜·库南巴耶夫以四季为题的系列诗（《春》、《夏》、《秋》、《十月，冬的前奏》、《冬》）堪称美景抒情诗的典范。他的笔将草原不同季节的色彩、辽阔以及各色植被描写得面面俱到。而将自然景色与哈萨克人深层次的社会生活矛盾有机结合，并让前者反映后者，这也是他的首创。阿拜·库南巴耶夫的景物抒情诗反映了他很好地掌握了普希金和莱蒙托夫的创作经验，并且领会到艺术是人类不可或缺的精神需求。无论涉及社会还是个人的问题，阿拜·库南巴耶夫总是赋予其社会哲学意义，也正是他把哈萨克文学提升到了很高的专业及精神层面，并使得哈萨克的口语更富表现力。此外，他为艺术语言注入了社会含义的词汇。阿拜·库南巴耶夫的诗歌以

朴实无华见长。车尔尼雪夫斯基就曾说过,他是“第一个将文学提升到民族事业的财富这一地位的人”。

阿拜·库南巴耶夫用新型的体裁(六行诗和八行诗)丰富了哈萨克诗歌创作,并写出了一系列新诗。《伊斯坎德尔》用传统情节反映马其顿王和亚里士多德的故事,而诗歌《阿吉姆的故事》以童话《一千零一夜》为基础,讲述年轻珠宝匠颇具教育意义的传奇经历。诗人还拓宽了日常生活的描写范围,他的主人公们勤奋劳作,在极复杂情况下也不丧失精神与灵魂。他的长诗《马苏德》、《教训》(《加科里》)富有教育和启蒙意义,是就伦理道德及社会哲学主题创作的独特习作,展现了思想者对自然及社会现象的观点和看法。

感谢阿拜天才的翻译,普希金、莱蒙托夫、克雷洛夫成为最受哈萨克读者欢迎的作家。他使哈萨克人民了解了俄罗斯人道主义古典文学,并为俄哈文学之间的创作交往打下了基础。

阿拜传统被他的追随者继承了下来。在他的几个儿子当中——阿基尔巴伊(1861—1904)和马加维亚(1887—1904)创作了浪漫诗歌《祖鲁斯》、《达吉斯坦》和《梅德加特-卡西姆》。而阿拜的追随者还有诗人奥尔曼别托夫、让纳塔耶夫、诗人兼作曲家纳伊曼巴耶夫、比尔让-萨尔·科热加乌、塔尼尔别尔格诺夫等。

沙科里姆·库达伊别尔季耶夫(1858—1934)在发展阿拜人文主义传统中占有重要地位,他虽是阿拜哥哥的儿子,却是在叔叔的家中长大的。沙科里姆主要作品的完成都是在他成年之后。在进入塞米巴拉金斯克州地方政府后,他经常到地方了解司法案例和起诉。离职以后,他更加深入研究民族历史和文化,并热衷于哲学、宗教、音乐和自然科学,然而,其最爱还是文学。沙科里姆精通阿拉伯语、波斯语和俄语,并研究中世纪突厥族的文学、阿拉伯和波斯诗歌,阅读俄罗斯原版经典著作。沙科里姆既是诗人又是散文作家,既是译者又是剧作家,既是历史学家又是哲学家,他留下了大量遗产:组诗,诗歌《卡尔马甘-马梅尔》、《因里克-叶别克》、《塔伊拉克-阿伊苏鲁》、长篇小说《阿基里-玛丽娅》等等。他用哈萨克语翻译了普希金的中篇小说《杜勃罗夫斯基》、《暴风雪》、托尔斯泰的一些短篇、费祖里的长诗《莱伊丽和马季农》、哈菲扎的诗歌,以及哈里耶特·比彻·斯托夫人的长篇小说《汤姆叔叔的小屋》中的一些章节。

·206

在这一时期得益于蓬勃的先进性运动,彼得堡、喀山、乌法、塔什干、奥伦堡等地的社会启蒙学校在数量上有所发展,同时在以上城市还出版了一些哈萨克语书籍。在阿拜·库南巴耶夫生前,他的诗歌只在当时唯一的报纸《草原报》上与读者见面,而他去世后,1919 年在彼得堡第一次用哈萨克

语出版了他的纪念文集。第一本哈萨克语杂志《阿伊卡普》(1911—1915)的主编是谢拉林,报纸《哈萨克人》(1913—1917)、《辽阔》(1907)、《额尔齐斯河》、《草原生活》(1907)陆续发行,除了丰富的口头诗歌典范,诗人、作家的创作之外,这些报刊还发表了探讨当代生活各种迫切问题的文章。

在十九世纪末文学中,除了以阿拜·库南巴耶夫为代表的民主流派之外,还存在着传统的诗歌创作,代表作家有阿布巴基尔·科尔捷利、努尔让·纳乌沙巴耶夫等等,他们秉承伊斯兰传统描写尘世的短暂以及命运的多变。但是,在即将进入二十世纪时,他们的声音逐渐被淹没。

二十世纪初比较瞩目的文学代表人物是托拉伊吉罗夫(1893—1920)、托涅塔耶夫(1894—1933)、谢拉林(1872—1929)以及库别耶夫(1879—1956)。他们描写文明的民族是如何顺应时代新要求并取得经济文化发展的。托拉伊吉罗夫的言论充满乐观主义情绪,热情地召唤人们投入到勇敢的行为中去。“我要把命运揍得粉身碎骨,并让它对我言听计从”,这是托拉伊基罗夫抒情主人公的一句话。在诗歌《学习的目的》中,诗人揭露了神学的蒙昧。诗人认为:受过教育的人应该为科学与文化的发展服务,而不应该醉心功名。

十月革命前,哈萨克文学在民族启蒙运动中并没有偏离时代思想和为人民自由而战的斗争精神。这些思想最初通过妇女解放运动折射出来。虽然当时的哈萨克社会已经踏上了进步之路,但是,妇女依旧身陷奴隶地位。当时,很多人只局限于同情哈萨克妇女的苦难,而托拉伊吉罗夫则为使她们获得自由而积极斗争。诗人为哈萨克女性的胆小与顺从感到悲哀,并号召她们奋起反抗奴隶制度,摧毁所谓传统的束缚。

女性自由主题在哈萨克诗歌创作中由来已久。哈萨克女性是落后、残忍的草原制度下的牺牲品,而民间口头创作则是她们的永恒纪念碑。在诗歌《不幸的美女》中,诗人加里莫夫描述了一个年轻哈萨克女人的悲剧,描写她这朵被采摘的田间野花是如何枯萎的。要说该主题下最出色的作品,当数托涅塔耶夫的诗歌《姑娘扎米拉》。这部作品凭借真实性以及残酷的现实性获得好评。诗歌以扎米拉父亲的一段话作为结尾,他当时并不关心亲生女儿的幸福,而更加希望招来个“乘龙快婿”。“谁娶她都行,老头,甚至魔鬼也可以,关键是能给我换回大群的牲畜。”托涅塔耶夫的这部讽刺性作品是以主人公的“自我揭露”为基础的——这是哈萨克文学在世纪之初反映哈萨克女性悲惨命运的现实主义手法之一。

谢拉林的长诗《古尔卡什玛》(1903)是最早的几部史诗般的作品之一,它们都反映了日常冲突解决不当引起的悲剧结局。长诗的情节很简单。年轻的诗人巴伊马加姆别特和美貌的姑娘古尔卡什玛彼此相爱。但是,为了

得到巨额彩礼，姑娘被迫他嫁。巴伊马加姆别特在确信自己与古尔卡什玛结合的渴望无法实现之后，自杀而亡。主人公对专制习俗的反抗仿佛预言了未来几年的作品中为女性解放而战的斗士们会采取更加果断的行动。这一主题的优秀作品还包括托拉伊吉罗夫的《美女卡玛拉》(1914)。在这部长篇小说中，哈萨克女性的生活是在一系列社会冲突的背景下展现出来的，借助这些冲突作者揭露了给人带来毁灭的社会之恶。在托拉伊吉罗夫的另一部长篇小说《谁之错?》(1914—1915)中，草原统治者们对人民的利益漠不关心，为了获取权力到了不惜牺牲财产甚至女儿的境地。在这部作品中，作者综合封建家庭中三代人的命运——塔斯勃拉特的通天权力到他的儿子阿兹巴伊这里已经所剩无几，后者在进入乡管理机构的选举中一败涂地；而卡贝什，这个封建大家族的最后一个子孙，则完全没有体验到前人纵酒狂欢的日子，以及前人们的权力——对哈萨克社会历史发展趋势进行了全面思考。

·207

在长篇小说《迷途的生活》(1919)中，托拉伊吉罗夫思考了社会不公以及权力问题。“所有生活中的福祉都属于强势的人”，“关于公平、诚信以及人性的言论是富人欺骗穷人的工具”，诗人这样认为，并将人民关于公正社会的渴望与夙愿与理想世界联系在一起，在那里不会有欺骗、仇恨、金钱权力，在那里天才不会被扼杀，每个人都能靠劳动生活，不会有人剥削人。诗人预感到，这个新世界已经不远了，“我的朋友们，记住我的话，很快，整个世界就要改头换面了”。

短篇讽刺诗大家托涅塔耶夫在寓言《百灵》中提出了一些问题：能够容忍不公到何种程度？如何才能消灭它？

众所周知，抨击反动宗教是十九世纪启蒙运动的一个重要方面。而二十世纪初，这一思想的拥护者异常尖锐地提出并力图解决这些非常重要的社会和精神生活问题。

而由阿尔丁萨林最先开始的“小人物”主题被民主作家延续了下来。在长诗《穷人》(1919)中，托拉伊吉罗夫塑造了一个令人难忘的穷人真实形象：他的脸由于长期饥饿变成了土黄色，肩头总是背着个讨饭袋。“心灵、灵魂……我的自然条件不比巴依逊色，难道，我不如他们只因为他们富有，而我贫穷吗?”这就是穷人的苦涩言词。

在库别耶夫的长篇小说《卡雷姆》中发生了独特的力量对比变化：一群年富力强的贫苦青年开始动摇非常强大的大家族的地位。最终穷小伙子科让和他的爱人加伊莎获得了胜利。而此部作品的伦理道德观点就是——富人，无论他们曾经多么强大，但是在现在，却完全不是不可战胜的，他们是可以被打败的，前提条件就是穷人团结一致！小说《卡雷姆》成功地塑造了

一个富有表现力、并且符合历史客观的生动的劳动者形象，而他的政治觉悟水平已经预言了哈萨克人民将参加1916年民族解放运动。

革命前文学的功绩在于，它培养了自己的读者群，而后者又促进了前者的发展。如果说，十九世纪民主思想只是滋养了一部分作家，那么现在这些思想已经融入了整个文学，并且争取到了越来越多的拥护者。民主主义价值观团结了不同风格手法的作家和诗人。托拉伊吉罗夫的创作特点是浪漫主义激情，库别耶夫使用现实主义手法得心应手，而托涅塔耶夫则对寓言、讽喻等讽刺手法青睐有加。

二十世纪的第一个十年是之后三十年代遭到莫须有罪名镇压的诗人、作家以及社会活动家创作的开始阶段。他们中有：巴伊图尔斯诺夫(1873—1938)、茹马巴耶夫(1893—1938)、阿伊马乌托夫(1889—1931)、杜拉托夫(1885—1935)。在长时间被遗忘后，这一时期的创作于二十世纪九十年代得以重见读者，并显示出了这一时代文学发展的连续性和不可分割性。

哈萨克文学反映了十月革命前夕哈萨克人民经历的历史现实，分析了社会力量的反抗活动，塑造了即将生活在新世界中的新人形象。同时，哈萨克文学与俄罗斯文学以及当地其他文学的联系得以加强。而被翻译成哈萨克语的俄罗斯和俄罗斯其他民族的经典作品，促进了哈萨克文学中民主主义和人文主义的发展。例如，在发展哈萨克人民革命自我意识中鞑靼作家们的作品起到了很大作用，其中包括阿卜杜拉·图凯。此外，文学语言也得到了民主化，这就表明艺术语言更为有效。

208·

5. 吉尔吉斯文学

历史已成定局，吉尔吉斯人民走过的生活远离世界主流文化艺术。然而，这个民族又注定拥有独具特色的文化和语言艺术。在几百年的过程中这种艺术完全只有口头传唱和即兴创作两种形式。历史悠久的民歌谣“马纳斯”被说书人生动地传唱到了今天(只在十九世纪末做过一些录音)。即兴诗歌创作的全方面发展为吉尔吉斯民族的艺术文化发展在总体上，为十九世纪末二十世纪初的文学在局部上打上了独特的印记。

吉尔吉斯自愿加入俄罗斯帝国，标志着在吉尔吉斯社会主义思潮渗入的开始。这一开始使人民的精神生活发生了激烈的变化。这种改变也影响到了文学流派“扎马纳”(“世界”、“时代”之意)的产生。该流派作家们的口头形式文学创作作品生命力不强，流传时间不长，此外追随者也为数不多。这一团体的早期代表人物有：卡雷古尔·巴伊(1785—1855)和阿尔斯坦

别克·布伊拉什（1840—1882）。他们创作了《狭小的世界》和《世界末日》这两部传统教育形式长诗的片段，这些片断在苏联时期被录音保存了下来。

然而，并不是扎马纳作家的这些口头创作决定了吉尔吉斯语言艺术的发展特征。美学更新的核心内容，及其最主要的推动力是以下作家们的口头诗歌和即兴诗歌创作。

扎马纳作家们的创作在十九世纪末被注入了新的活力，其间出现了一位充满矛盾、却又具有鲜明个性的人物卡雷奇·沙梅尔干（1866—1917）。与自己的前人以及同时代的即兴创作诗人不同，莫尔多·基雷奇、托戈洛克·莫尔多（巴叶姆别特·阿卜杜拉赫马诺夫，1860—1942），伊萨克·沙伊别科夫（？—1957），阿贝尔卡西姆·朱塔科耶夫（1888—1931），以及托克托拉尔·塔尔甘巴耶夫（1896—1946）把自己的诗歌都以书面形式记录了下来。这样，他们就为吉尔吉斯独特的书面文学打下了基础，虽然当时他们还完全没有意识到自己就是这些诗歌的作者。原因在于正在形成的书面文学没有经历连贯的艺术发展之路，缺失文学种类和题材的概念，同时它也没有接触到更为发达的文化艺术所具备的美学经验。虽然有少数例外，但是这种书面文学仍然停留在传统的诗歌创作范围内。然而，不可否认，它是向当代文学靠拢的过渡环节。

在没有民族出版业的历史条件下，十九世纪末二十世纪初吉尔吉斯文学的特点在于，没有及时提升到书籍印刷水平，只是保持了文献手稿形式。艺术创作的个性不鲜明，其中民间口头创作特征十分明显。这就使得我们很难区分原创作品和民间流传作品。确认书面文学的形成阶段也就是作者有意识创作的形成阶段之所以困难，是因为，我们除了莫尔多·基雷奇1911年在乌法发表的长诗《地震的故事》之外，没有掌握任何十月革命前的文学原稿、笔录和可信的真迹。

上述问题同样涉及伊萨克·沙伊别科夫、阿贝尔卡西姆·朱塔科耶夫、托克托拉尔·塔尔甘巴耶夫的创作，他们的文学活动主要是在苏维埃时期得以延续。因此理所当然产生了一个问题：如果没有任何手稿、真迹保存至今，那么有什么根据说在十月革命前书面文学就已存在呢？唯一的证明就是每一部具体作品的内容和生活资料。作品中描述的生活状态、历史局势和人物，可以哪怕是近似地确定创作时间。

民间即兴诗人们很可能将自己的作品看作是和同族人的直接交流，并且丝毫不怀疑，将来他们的手稿会成为后来人的精神财富，所以，他们根本不关心自己手稿的保存问题。

莫尔多·基雷奇留下了相当丰富并且独具特色的创作遗产。除了上面提到过的《地震的故事》，他的作品首次被发表于1925年由达尼亚尔主编

的《寓言》中，这本书还收录了长诗《飞禽》和民间寓言《布达叶克》(一种传说中的鸟，类似鹰)、《布达叶克的盛宴》等作品。而其作品的首次最完整出版是在1940年。莫尔多·基雷奇的创作证明了诗人熟悉一些东方文学的题材和诗节形式。此外他作品的名称也说明了这一点，例如，《关于手的嘎泽拉》、《关于鸟的嘎泽拉》、《关于骆驼的嘎泽拉》。与前辈们以及同时代的即兴创作诗人不同，莫尔多·基雷奇创作的诗歌中出现了接近书面文学传统的艺术新元素。在这种意义上，他的作品已经成为了超出口头即兴诗歌范围的创作新典范。这些对大地、群山、飞鸟的客观描写不仅扩展了传统诗歌创作的取材范围，而且，为理解大自然、理解世界注入了某些独具一格、标新立异的元素。《山脉》和《大水》——这些不只是简单地以诗歌形式描写大自然现象，欣赏山水以及自然的伟大力量，而是完全用现实主义方式描绘自然界的更新变化，完全是独具风格的风景画编年史。长诗《飞鸟》有机地延续了他的风景抒情风格，在这首诗中莫尔多·基雷奇不仅在鸟类学方面有着深刻的理解，而且熟悉"鸟的世界"，诗人用大量且精细的笔触刻画了生活在吉尔吉斯群山和草原上各种鸟类独特而生动的心理特征。这部独一无二的作品不仅具备知识性，而且具备无可争议的审美特征。

209·

史诗性作品《楚城之歌》是能够反映莫尔多·基雷奇世界观的几部纲领性作品之一。诗人描写了生活在楚城盆地的吉尔吉斯人民在该地区归入俄罗斯后的生活。作品集中描写盆地中心城市托克马克以及城市中熙熙攘攘各式各样的市场。而作者选择城市中最为喧闹的地方下笔并非偶然。在这里他观察到了那些在发生社会主义变化后出现在吉尔吉斯人民生活中的新现象。偏僻的江上村人在第一次感受到了城市生活之后，对俄罗斯人在吉尔吉斯帮助建立起的规章和制度赞叹有加，并对他们的生活方式产生了强烈的共鸣。《楚城之歌》可以说是一部时而秉承自然主义，时而秉承经验主义的局部素描。这位即兴创作诗人尚未走出只对客观世界进行客观理解的范畴，对他来说艺术概括、现实综合仍是未知领域。而诗人的诗歌创作天赋在作品中描写楚城盆地动植物群落时则表现得淋漓尽致。

长诗《悲恸时代》在莫尔多·基雷奇的艺术遗产中占有特殊地位。在这部用传统教诲诗形式写成的作品中，作者对自身所处的艰苦悲恸时代进行了详细思考。他用现实主义文风描述了普通人民的沉重生活，深入思考了封建社会道德基础的崩溃，并试图诚实客观公正地解释在他看来无穷无尽罪恶的本质。在寻找真理的过程中，莫尔多·基雷奇对比过去和现在的风俗习惯，并带着惊恐与痛苦发现同族人的生活偏离了严格的伊斯兰教法典，而他从一个正统穆斯林的角度，以伊斯兰教纯洁性的正义保护者身份对这些偏离进行责备。吉尔吉斯文化在同俄罗斯文化近距离接触后，莫尔

多·基雷奇虽然对人民生活中的新事物感到欢欣鼓舞,但是,他本身却不能理解这一意义重大的事件具有怎样的历史前景,而这也最终决定了其世界观的历史局限性。

另一位杰出的手稿文学代表作家托戈洛克·莫尔多创作的开始在时间上与莫尔多·基雷奇的创作相互重合。但是,与后者不同,托戈洛克·莫尔多走过了更长的人生道路,大部分岁月是在苏维埃时期度过的。遗憾的是,革命前托戈洛克·莫尔多的手稿依然没有保存下来。后来,在诗人的帮助下,这些手稿于革命后被恢复和复原。托戈洛克·莫尔多在口头诗歌创作中采用了哭诉、诉苦、寓言等题材形式。他积极地收集民间类似的诗歌以及叙事诗"马纳斯"的片段。他的作品《农民妻子的哭诉》、《铁匠妻子的哭诉》、《少女被迫嫁给老叟后的诉苦》、《童养媳的诉苦》虽然都描写了具体时间,但都遵循了口头诗歌的创作传统。《狗想缝毡子大褂》、《狐狸和狼》、《狐狸和仙鹤》、《雄鹰和夜莺》等寓言显示了即兴创作诗人很了解克雷洛夫,当时后者的作品被收进了哈萨克启蒙教育家伊尔巴伊·阿尔丁萨林编写的文学选集。在讽刺长诗《科姆琼托伊》(字面意思是"多灾多难的口袋")、《幸运儿杰里巴伊》中,托戈洛克·莫尔多运用了口头讽刺创作旋律嘲讽了富有阶级,塑造了傻瓜和吉尔吉斯社会纨绔子弟形象。诗人的艺术敏锐性表现在他将女性形象描写推到了第一位,并强调了妇女的勤劳、温柔以及母性责任感。 ·210

托戈洛克·莫尔多的巅峰之作是长诗《地球和他的孩子们》。作者深入地思考了地球上生命出现和发展的规律,试图搞清各种自然现象间是如何相互制约和相互联系的。长诗是以三种自然事物之间的对话为基础的,它们是水、风和火。对于搞清和解释这些现象实质的追求标志着托戈洛克·莫尔多创作发生了转变,转向了用哲学观点认知现实。

另外一位比较有名的手稿文学作家是伊萨克·沙伊别科夫,但他留下的著作并不很多。他虽然掌握书面诗歌形式,但却认为文学创作并非他的志向所在,也不是生活的真正意义所在。长诗《卡伊兰埃尔》讲述了一部分吉尔吉斯人是如何在 1916 年民族解放运动失败后,被沙皇政权驱逐到中国的。作者在亲历了这些事件之后及时地写下了这首长诗,该部作品在吉尔吉斯文学中赢得了一席之地。《卡伊兰埃尔》中虽然没有传统的故事情节和跌宕起伏的转折,但是整部作品充满动感,通过细致入微的观察和真实的描写,诗歌具备了强烈的内在张力。作者的讲述将人民头上接踵而至的苦难衔接起来,然而诗人仿佛要刻意地局限于日常生活描写和经验主义风格,该部长诗最主要的特色就是细节描写,这有助于刻画人民受苦受难的真实情景,并反映吉尔吉斯人背井离乡的历史遭遇。

吉尔吉斯手稿文学没有走完演化发展之路。在其产生的初期它就与另一个因素发生了碰撞，这就是在美学基础上形成的书面文学，而这一美学基础与社会主义思想紧密相连。产生于十九世纪末的手稿文学在二三十年代已经作为一条充满活力的支流，汇入了吉尔吉斯苏维埃文学这条大河。

第二编　西欧文学

本编序言

十九世纪与二十世纪之交，西欧各国的文学进程，呈现出美学异常多元化的图景。在过去的几百年里，艺术的发展进程主要是文艺复兴和巴洛克、巴洛克和古典主义、古典主义和浪漫主义、浪漫主义和批判现实主义的互动与对抗，此后是多种学派争论、多个团体竞争的时期。哪一年都有文学宣言宣告某些包罗万象的新艺术真理。

假如说，这一文学境况的极致有时就像“广场上的集市”，那么在某种程度上，这应归咎于某些浪漫漂泊的艺术“天才”们，归咎于他们的自我中心主义虚荣心和过度的自负傲慢。的确，在两个诗人交锋之处，会迅速地产生三种新的思潮。当然，总体而言，之所以造成“艺术状态的流变、不稳定”（克尔德什语）、文学生活中大量的探索、极度的狂热激昂，是由于更深层、更严肃的原因，即历史原因——是剧变转折期的本质本身决定了这一切。

人们打破早已稳固的资产阶级生活方式所带来的不稳定感，在这一时期的社会意识中正逐渐扎下根来。相应的情绪特别强烈地表现在艺术领域里。艺术家们都预感到日益迫近的各种转变。许多作家对现存的艺术观念、传承至今的美学标准不满，这成为文学的典型特点。在以前任何一个文学时期，圣像破坏运动的拥护者、权威和传统的推翻者都没有占领过这么宽阔的战线，艺术探索都没有像在这一时期里那样，各种立场频繁交替，各色美学信仰更迭变幻。

就拜伦时期而言，从浪漫主义转变的过渡特点在其末期开始露出端倪，或者自称是“逃亡的浪漫主义者”的海涅，或者巴尔扎克，虽然在他的一些长篇小说里浪漫主义遗迹以某种形式继续影响着文风结构，但还是可以确定无疑地找出主导的艺术思想，确定作家的创作方法的。相反，在十九世纪与二十世纪之交，在回答许多作家属于哪种方法或流派时，中间性、过渡性、双重

性状态经常使这一回答困难重重，使这一回答具有某种程度的相对性。在格哈特·豪普特曼、斯特林堡、巴尔，凯勒曼，普鲁斯特的创作中现实主义和自然主义、印象主义或象征主义的关系究竟如何？在弗兰克、安德烈耶夫以及同一位凯勒曼的创作中现实主义和表现主义的关系究竟如何？在叶芝、黑塞、巴列-因克兰、阿兰-傅尼埃这样的作家那里，现实主义和浪漫主义（或新浪漫主义）的关系究竟如何？这些问题并不总是容易回答的。

在世纪之交，艺术意识的另一个极为重要的特点，就是颓废派对它广泛的影响。颓废派（或曰"世纪末"）不仅仅属于美学范畴，更属于意识形态范畴。这是某些思想观念和情绪的总和，而不是说明某种创作方法的。颓废派并不等同于某些后自然主义艺术流派（如印象主义、象征主义等），不等同于某一风格（如现代派风格），虽然颓废的思想及情感内容，经常在这些流派和这种风格的形式中有所表现。同样，离这些流派恰好很远的传统作品，甚至是那些表面形式上模仿、运用现实主义风格写成的作品，都可以是颓废派的。而且，各种非现实主义潮流并不等同于颓废派，像新浪漫主义作家康拉德、罗斯唐或胡赫，象征主义作家维尔哈伦、梅特林克、里尔克，是无法被归入通常所认为的"颓废派作家"这个概念的。

212· 不过，与颓废派相关的，不仅有其普通美学的难题，而且还有其个人身份认同的难题。同样十分诱人的，是其过分广义又过分狭义的解释。广义指的是很多大艺术家的创作，其中大部分是现实主义作家（譬如法朗士、亨利希·曼、托马斯·曼、斯特林堡等），以及毫无疑问具有人道主义倾向的作家（如霍夫曼斯塔尔、亚默、斯温伯恩等），他们的创作或多或少在某个阶段都带有颓废派时期及其风气的烙印。说狭义，是因为只有非常少的，并且通常既自负又平庸的作家（诸如普日贝谢夫斯基），才被完完全全"纳入"颓废派的范围。

颓废派文化总体的源头之一是艺术和资产阶级社会的对抗。随着社会进步变革的潜力耗尽，随着市侩的因循守旧及其生活习俗、文化、道德、艺术趣味及准则的庸俗化，这种对抗更加尖锐，并且艺术家消极批判的立场更经常和无望、绝望、悲观的情绪连在一起。同时对未知的明天，对"未来的无耻之徒"、"未来的野蛮人"，即群众的革命"起义"，恐惧日益增长。在这一基础上产生的思想和情绪的总和，导致逃避现实的空想，希望逃离可恶的社会历史现实，并把它和另一价值系统、另一二者必择其一的世界对立起来。因此，这一思潮的几乎所有典型特征，如对畸形、病态事物的浓厚兴趣，对异常事物、异国风情的热衷，对公认的道德观念的蔑视，都是逃避现实的直接表现和实现的形式。

比如，对艺术的偶像化、对"美"的审美崇拜、泛唯美主义，恰恰具有这

样的性质，它们都是颓废派艺术家世界观的基本内容。颓废派艺术家把它们看作是神圣庙堂，在这里他可以躲避现实生活的粗鄙、庸俗和唯利是图。由此，在选择文学情节时，他们非常明显地表现出对异域情调和往事回顾的倾心。王尔德断言，“对生活在十九世纪的我们而言，除了自己的世纪以外，任何一个世纪都是合适的情节”。另一次他指出：“我想写一部长篇小说，它会像波斯壁毯一样迷人，当然也和它一样与现实相距遥远。”提到波斯壁毯并非偶然。对于和颓废情绪（某种文学上的涵义）相通的实用造型空间艺术而言，其本质特点也是逃避现实，倾向于在精神上模仿历史或地理相距遥远的文化（东方风格、文艺复兴原型风格、洛可可风格等等），倾向于美观、华丽的图案装饰。

接着我们要指出的是，颓废派作家的泛唯美主义的本质特点是具有一条红线，这条加大了颓废派艺术的危机色彩、社会消极色彩的红线，串起了他们的所有宣言。这一世界观的信徒仅仅崇拜作为目的本身的艺术（为艺术而艺术），艺术如同个人享受的客体，即绝不和什么社会或道德理想连在一起。在这个意义上说，它对待艺术的态度表达出了颓废派的共同精神：享乐主义、自我中心主义、非道德主义。

欧洲颓废派认为自己是“新的”、“时髦的”艺术，许多同时代的人也是如此理解的。尽管在某种程度上它的确如此，同时它又被时而更明显、时而几乎难以觉察的各种线条所束缚，如对浪漫主义某些传统“闪烁其辞的”继承性。因为正是从浪漫主义的内部走出了逃避现实的典型代表，是从社会关系中退出的、“妨害社会利益的”个人。很多浪漫主义诗人对现实不愿接受，这在以下形象中得到体现：高傲的个人主义者，蔑视世界的隐居者或幻想家——艺术家、诗人，被市侩、庸俗、敌视美的社会所抛弃的人。自然，浪漫主义世界观的这一根本冲突在颓废派那里经受了不小的变化，这和资产阶级文化的历史危机紧密相连。可以说，这是相距遥远的两个点，但终究是同一过程中的两个点。

诚然，在不同的民族文学中，这一联系并非都是显而易见的。它在英国和法国文学中是最毋庸置疑的。在英国，它构成了一个独特的连续线，贯穿了整个十九世纪。济慈——勃朗宁——前拉斐尔派——佩特——比尔兹莱——王尔德。法国文学也是一条类似的路线：“疯狂的”浪漫主义者（诺蒂埃、朱尔·雅南、博雷尔等）——奈瓦尔——波德莱尔——洛特雷亚蒙——巴尔贝和接下来的“世纪末”颓废派。英国人的连接线主要是“美的”思想，法国人方面则是道德上的“恶魔主义”母题。

实证主义的危机，丧失对自然科学（整个科学）的信任，丧失对纯理性主义思维的信任，丧失对能运用这些方法达到科学真理的信任——这些就是

颓废派理解世界的哲学基础和前提，也是十九世纪与二十世纪之交各种非现实主义艺术潮流的代表——奉行颓废世界观这一方针的代表——创作的哲学基础和前提。由此出现了对神秘主义、不可知、彼岸的倾心，对所有处于清楚的、逻辑的、从经验上说是可能的解释范围之外的事物的迷恋。从这个意义上说，“世纪末”艺术家的哲学反实证论的立场是必然的、单义的。在美学和艺术实践方面，他们对待自然主义的态度更复杂一些。

在相当大的程度上，后自然主义思潮是对自然主义排斥和否定的反应。这种否定尤其奇怪，因为很多后自然主义思潮的重要代表秉承和接受了自然主义在思想和艺术上的创新。甚至对于那些狂热地仇视自然主义的人而言，如王尔德，自然主义也不无痕迹。斯特林堡、于斯曼、晚一些的魏尔伦、里尔克创作的某些主题视角（如阿德莫尼公正地指出了这一点），如其中出现的被描写的城市，及其对它的社会剖析，确凿地证明这正是一些后自然主义艺术家。

甚至可以再往前一步，确定“世纪末”艺术的某些特点正是自然主义倾向发展到顶峰的产物。“彻底的”自然主义的审美追求，是对现实中最细微之处作最准确的记录，用最完全传达、等值的方式，用“必需的节奏”、“瞬间的风格”（彰显该意义的著名例子，是阿尔诺·霍尔茨用一片正在降落的树叶作比喻），这不可避免地导致了这样一种极端，对表象好像绝对客观性的表现变成了恣肆的个人主观的知觉。这样，在自然主义之后，或曰“从自然主义之中”（虽然同时也是和它进行辩论）产生和广泛普及了内省的、个人主观的艺术流派——印象主义、象征主义。

然而，此处要求明确本质。当我们谈到后自然主义的非现实主义流派时，不应该认为它们组成了一个统一的潮流。同样，不管它们在对待颓废派思想—心理综合体，还是对待期盼对社会现实寻根问底的现实主义时，态度并不一致。从这种意义上说，非现实主义流派有着明显、清晰的分化，首先表现在新浪漫主义作家中。

对于浪漫主义存在着某种简化的认识，认为它是严格的历史连续相继性链条中——在古典主义和批判现实主义之间——的一环，按时间顺序是在十九世纪头三十年。但同时许多历史文学事实佐证，浪漫主义作为一种创作方法，一直延续并和现实主义平行发展，在某些国家——比如美国——甚至在整个十九世纪的文学进程中占据主要地位。

但是在二十世纪的开端，浪漫主义倾向在艺术上以一种特别的力量复兴了。这些倾向在各种形式和各个层级上均有表现，如在风格层、主题层，甚至在手法层。这种新浪漫主义浪潮在文学上是对自然主义的反应方式之一。“新浪漫主义”作为一个术语一般都是被置于其他后自然主义流派之

中加以考察的。就整体而言，新浪漫主义远未被探寻明白。以下这些问题还须特别关注，如对新浪漫主义的界线和特征的区分，建立把新浪漫主义和象征主义、印象主义区分开的明晰的科学标准（如在豪普特曼、霍夫曼斯塔尔、施皮特勒、叶芝、帕斯科利等人的创作中）。

一般把殖民主义、大国主义的歌颂者（如吉卜林）和"经典的"颓废派（如普日贝谢夫斯基）归入新浪漫主义者之列。但反颓废派作家、民主派及人道主义作家——其中许多人和革命、民族解放运动紧密相连——更具新浪漫主义的特点。他们的创作——不管是整体还是在一定的时期——都激荡着英雄主义的积极性，浸透着独特的人民性和公民的觉悟精神（如早期的高尔基、莱尼斯、罗斯唐、胡赫、黑塞，斯蒂文森、康拉德、维斯皮扬斯基、杰克·伦敦等）。在象征主义中亦有相似的趋势（如维尔哈伦、奥第等）。

十九世纪八十年代末，尼采在《你们看这个人！》[①]中承认："我是个颓废派，是自己时代的儿子。"但又加上一句："除了我是个颓废派外，我还是颓废派的对立面。"这种内心的自相矛盾感，不仅仅是哲学家个人的必然归宿，它还表现在精神创造的各个领域。尼采把具有不谙怜悯的残酷、不受良心控制的自由意志以及"浅色野兽"的无理智内省的凶残的生命活力这些本质特征的健康与力量，同病态、颓废、神经衰弱（表现在自身和自己时代的文化中）对立起来。毫无疑问，尼采的所有这些思想、箴言、奇谈怪论都影响了欧洲颓废派的"第二"面孔的形成。

·214

这"第二"面孔常常指的是双面雅努斯神。例如，邓南遮、普日贝谢夫斯基、阿尔志跋绥夫等人的创作中具有"双面性"；在他们的长篇小说中，柔弱的唯美主义、享乐主义和病态的精神失常与追求超人角色并存，英雄的非道德主义和唯意志论姿态并存。但在十九世纪与二十世纪之交，伴随着这种双重性，更常见的是这样一些文学现象，即按其目的性和情感诉求而言，完全和苏联二十世纪三十年代文艺学中被称作"公开的帝国主义反动派文学"同义。

这里所指的是作家和作品非常庞杂的混合——从以精神贵族为方针的精英艺术到大众低俗读物。断然否定消沉没落的颓废派艺术，确立正面的、自身体现力量和健康的英雄主义典范——这些是它们统一起来的基础。作为审美现实，这一典范一般被赋予民族主义和军国主义色彩，或意识形态上更模糊一些——残暴和狡猾色彩。在"精神贵族"文学中，这一典范有时在一些重要作家的创作中找到自己的表达，如格奥尔格——表现在严格

① "你们看这个人！"是彼拉多将戴荆冕的耶稣交给犹太人示众时说的话。

形式的祭祀、冷酷的统治者、祭司形象,他们被选举为或生来就是统治者;古米廖夫——表现在他对“庄严战争事业”的崇拜中,在(十五至十六世纪西班牙、葡萄牙侵略、征服中南美洲的)征服者、军官、彪悍胆大的冒险家形象上;吉卜林——表现在他的种族对立哲学中,在颂扬士兵、水手、带来“白人压迫……”的殖民者中;巴雷斯——表现在他狂热的民族主义和对强人的崇拜中。世纪之交,还可以在新古典主义风格潮流中,发现这种尝试表达“英雄主义”的理想,如用廉价的赝品模仿大理石和玉。

在不那么讲究的文学层面上,更准确地说是通俗消遣性作品中,相应的理想和正面英雄是某些主题和体裁流派的标志,如殖民小说(法雷尔、贝尔特朗、彼洛夫、早期的赫尔曼·格里姆)、充满强烈的沙文主义(有意呼吁民族的过去)的历史小说和戏剧(保罗·亚当、邓南遮、维尔登布鲁赫、布列姆等)。这一时期的西欧国家中,保守的乡土主义文学大行其道——不管是以某种前法西斯主义(比如,在德国已是“血统和土地”的先验理论)的思想体系方式(朗格贝恩、张伯伦、巴特尔斯、马埃斯图),还是以反对进步的民族主义小说方式。

二十世纪初的欧洲和美洲,在所有层面上,如政治生活、社会日常秩序、科学和技术领域,事件、新现象、新发现总和起来,促进和加剧了现代社会和个人意识中的心理异化。现象彼此紧联,形成了整个链条:世界革命似乎行将来临,从它不断明显的征兆直到事件发生。这个过程——在自然科学领域以及它们在经验批判主义哲学中的阐释——促进了某种社会心理气氛的建构,它首先是在艺术意识领域中表现出来的。

在西方文艺学中流行“一〇年代文学革命”这一说法。这一概念引起了广泛的辩论。应当承认,这十年前后的确确定了某种转折路标,尽管还不像我们有时想象的那么具有普适性:这一时期在非现实主义艺术发展中发生着重要的变化。比如,很难不注意到一种显著特征,在德国是它把“桥”(1905)、“蓝骑士”(1911)和“分离派”区分开;在俄国是它把“红方块杰克”(1910)、尤其是“驴尾”(1912)和“艺术世界”区分开。存在质的变化,拒绝以形象反映事物真实的宗旨,转而对现实加以彻底的变形。这关涉造型艺术,在俄罗斯、德国、法国、意大利及其他国家,非现实主义文学中也发生着相似的过程。正是在这一时候,即一〇年代的起始,出现,或者说,创作出(卡夫卡的短篇小说:《判决》,1912 年;《在流放地》,1914 年;《变形记》,1916 年;长篇小说:《美国》,1912—1914 年;《审判》,1914—1915 年;英美意象派的最初的作品)现代意义上的现代派奠基之作。

这种补充说明是必要的,因为“现代派”的概念在艺术理论和实践中流

传还不到二百年。不管怎么说，西班牙教育启蒙作家荷塞·卡达尔索-伊-瓦斯凯斯在十八世纪八十年代《摩洛哥的信》中使用了这一概念。1834年，邱赫尔贝克在西伯利亚流放中，写过"现代派"，他以此称呼那些反抗古典主义的法国浪漫主义诗人。

在不同时期、不同国家里，"现代主义"这一术语意味着新的艺术流派，它是新的，是喜欢和固守此前艺术传统和规范的流派进行辩论的。但这一"新现象"的内容，即该概念的历史具体涵义每一次都是不同的模样，无论是鲁文·达里奥和他的西班牙—美国追随者的"现代主义"，还是安东宁·索瓦、布热津纳等人的捷克"现代派"。

现代主义作为一种创作方法，我们认为是在一〇年代产生的，它和社会及物质世界新现象的非现实主义（把现实阐释成荒诞、混乱、和人类敌对的自然力）反映紧密相关，那些新现象指的是：技术领域、生产组织领域、日常生活领域的急剧变化，在发达资本主义国家生活的日益都市化，权力官僚机构的绝对化和孤立化的过程，最后，帝国主义侵略集团和战争。尽管现代主义的早期作品在一〇年代已经出版，但就整体而言，现代主义只是在二十年代才在世界文学进程中颇具影响力，在卡夫卡的长篇小说出版之后，在乔伊斯的《尤利西斯》、庞德、托马斯、艾略特等人的诗歌出现之后。

二十世纪头十年，那些后来被总称为"先锋派"的现象在艺术视野中开始萌芽。属于这一集合概念的有：表现主义——德国（贝歇尔、鲁宾纳、海姆、哈森克勒韦尔、凯泽等）、奥地利（特拉克尔、韦尔弗）、匈牙利（卡夏克）等国的许多作家，法国的立体主义（阿波里耐、桑德拉尔、萨里蒙、雅各布等）、未来主义——首当其冲的是俄罗斯，聚于旗下的有诗人马雅可夫斯基、赫列勃尼科夫、帕斯捷尔纳克、卡缅斯基、阿谢耶夫等，最后还有超国界的艺术团体，主要是法、德的达达主义。达达主义存在时间不长，很快就融入了德国的表现主义和法国的超现实主义。

上述（以及二十年代的其他一些）流派和团体，实质是先锋派艺术。先锋派艺术家对"旧事物"深恶痛绝，在这些人的意识中，完全不能容忍的是所有体现因循守旧的保守传统，表现这些传统的审美立场以及表现其社会立场的"旧事物"。在个别情况下（这属于意大利的未来主义），他们对"停滞"的恨是以破坏社会秩序的反动性表现出来的。一般而言，先锋派艺术家自发的追求表现出他们对时代革命趋势的好感。因此，"左翼艺术"这一概念亦成为先锋派的同义词，这并非偶然。"左派"不仅被理解为对美学传统、对所承继的艺术形式的否定的破坏的态度，不仅倾向于对句法进行"革命性"的摧毁，对习见的语言规范进行粗暴的侵犯，而且"左倾"还常常是一

种社会政治性派别：反战的、反军国主义的信念，对革命解放斗争的同情。

在同时代的美学全景中，先锋派占据了特殊的、非常明确的地位，毫无疑问，它处于现实主义艺术之外，但同时在某些极重要的角度和颓废派相对立，而在非现实主义思潮上又与其相合。“为艺术而艺术”的立场与表现主义积极分子或立体未来主义者格格不入。在他们的诗中，信念较绝望占优势，他们面向未来，充满了对全人类友爱团结的梦想，这梦想尽管是模糊的、杂乱的，但毫无疑问是真诚的。“先锋派艺术是……革命年代萌芽的典型产物，可以说，是‘幼稚病’和‘左倾’时代的产物……绝望是现代派控诉的出发点，而先锋派寻觅的出发点是希望”（扎通斯基语）。所以，不少社会主义文学大师：马雅可夫斯基、阿谢耶夫、贝歇尔、沃尔夫、布莱希特、阿拉贡、艾吕雅、涅兹瓦尔、亚辛斯基以及其他许多人来自先锋派，并非偶然。

216 ·

先锋主义的不同潮流之间，美学界限是十分模糊的。尽管有激烈的内讧，但分化还是次要的，团结是主要的。德国的表现主义可算是先锋派的某种普遍模式。它的前提是艺术家们敏感地意识到资本主义世界的深刻危机，同时它表达出对人类未来复兴的信念（的确，这还是完全不确定和抽象的信念）和一个社会公正的新纪元必将到来的信念。它是启示录幻影式的艺术，是充满激情的预言，是恐惧和希望的艺术，是“分崩离析和喜悦庆祝”的艺术。它的纲领性文选被冠名，其涵义或是“人类的日落”，或是“人类的黎明”。

在某些国家（比如在一〇年代的德国），先锋派走上前台，在某个时期甚至对现实主义大师的创作产生了显著影响。十九世纪与二十世纪之交，现实主义总体上还是保留了下来——有时在文学进程中还重新获得主导地位。就在德国，还有西班牙，新现实主义浪潮为民族文学恢复了世界影响，这是它在之前数十年中原本失去的。但甚至在那里，一种“现实主义连续性”占统治地位的地方，那些具有世界声誉的现实主义作家，他们的名字从十九世纪到二十世纪循序排列（如在法国和英国），在世纪之交也表现出了新特质，这是二十世纪现实主义新的基本特性。

当然，这一现实主义保留和发展了许多往昔现实主义大师的主要优点。如同联结两个时代的列夫·托尔斯泰、契诃夫一样，法朗士、托马斯·曼、萧伯纳、德莱塞、热罗姆斯基等作家，忠于崇高的人道主义理想，与古典作家的传统相一致的是，他们寻根问底的艺术思想不是投向神秘莫测的彼岸世界（如象征主义），也不是投向奇异的、被美化的、半虚构的现实边缘（如新浪漫主义），而是投向人类存在最根本、最深刻的社会和精神问题。但他们的创作中有许多新的东西，属于这一思想的新现象，包括现实中的那些领域，它们在社会发展的更早阶段尚未形成，没有足够成熟，而在我们所考察的历史阶段获得了更重要的意义。这首先（如前所述）表现在：现实主义

作家日益注重描绘工人运动和社会主义思想的进步影响。

然而，现实主义文学并不局限于直接对现实的社会问题做艺术探索，它还经常研究不是那么明显、归根结底是由时代的社会矛盾所生发出来的问题。比如：在一个心灵被禁锢，理性实践和技术统治一切的文明世界里，人在自然原生态下作为一个完整的个体，其地位如何？这一问题绝非新问题，在文学上它有着自己的渊源。“自然人”——一个老实的古龙人，如何面对社会世界——是十八世纪启蒙文学中的固定问题之一。在其他领域——非心理和精神那么理性哲学的领域，这一题目在十九世纪也得到了深入研究。在帝国主义时代，在工业大都市生活方式飞速发展的时代，人作为自然生物，他和私有者、伪君子的死板机械世界相对立，他如何对待活生生的，有着爱、饥饿、死亡的“本能”问题的生命，这其中的问题再次重新产生，有着强烈的悲剧性。这一问题既有自己的“生态”（人—自然）角度，也有直接的社会角度。后者常常涉及对英雄命运的追问，英雄从自己社会环境中“断取”出来，或者在和其社会环境碰撞中消失。这一系列在汉姆生、瓦塞尔曼，黑塞、瓦尔泽、高尔基、杰克·伦敦等作家的作品中以某种方式表现出来。

十九世纪与二十世纪之交，现实主义的复兴不仅表现在其主题的扩大，而且还表现在其整体方法受到历史影响的变化。某种本质的东西在对现实的典型化原则中变化，与其说是它们的个体社会心理独特性的性质，不如说是时代提出的社会历史新状况益发成为典型化的客体、形象模式化的客体。

这一普遍趋势在新现实主义风格结构的某些特点中表现出来。“在二十世纪的文学中，另有所指、寓言性质的叙述方式十分流行。最概括地阐释作家们关心的那些问题，就会使它们（不同的寓意方式）相似起来。”（赫拉普钦科语）在这种对最概括性的追求中，二十世纪现实主义相对于上个世纪现实主义的最重要革新得以确立。 ·217

十九世纪现实主义惊人的艺术成就是：大师们的创作所固有的、极其逼真的真实性，以之塑造出“自行发展”形象的完美艺术——即形象获得独立的、有机的、好像不受作者控制的存在，它只受自身性格和生活客观状态的自然逻辑的控制。人物行动和事件发展按照内在必然性规律，而不是依据个人意志，不是依据作家的好恶感。恩格斯称这是“现实主义最伟大的胜利”。（巴尔扎克指出“自己最喜爱的贵族们”注定会灭亡，把他们描绘成“不配有好结局的人”；达吉娅娜出嫁，并没有请示普希金；等等。）

二十世纪现实主义的发展伴随着自身的损耗和自己的成果。在文学中，自动推进的生活的力量，并非总是征服一切、确立自身的主导力量，如巴尔扎克、冯塔纳或列夫·托尔斯泰，但作者的声音还是听上去如同“立体声”，它透过艺术结构的每一个要素“转播出来”。在法朗士、罗曼·罗兰、

萧伯纳、托马斯·曼、皮兰德娄、乌纳穆诺、巴罗哈等人的作品中，作者的概括性思维在他们创作的自身审美结构中找到了自己的表达：如故事情节，它经常有着寓言性；使用各种形式的寓意讽喻；转向假定性和幻想形象；叙述的双层结构；使用神话和历史情节；被选拣的传统的性质（古希腊、罗马的哲学对话、启蒙文学的体裁）等等。所有这些都强调说明了现实主义中的哲学起源，在之后的发展中（已经在二十年代），它导致托马斯·曼所称的"理性小说"，还有理性戏剧的形成。

追求最大限度的概括引起体裁系统内的某些其他变化。感觉到资本主义社会将从历史上消失，这促使作家创作"总结书"，包括在某种主题角度内对这种无能为力的制度的最终批判。这些书包括大的历史时代断面和几代人的生活。如托马斯·曼的《布登勃洛克一家》、亨利希·曼《帝国》三部曲的头两部、法朗士的《企鹅岛》、罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》、高尔斯华绥的最初作品《福尔赛世家》，等等。在稍后的战后时代，即二三十年代，这一"总结书"的清单由以下作家续写：高尔斯华绥、马丁·杜·加尔、儒勒·罗曼、穆齐尔、布洛赫、高尔基。

最后，十九世纪与二十世纪之交的现实主义复兴，不仅表现在它的题材和体裁的扩大上，而且下列情况也具有相当大的意义，即诸如托马斯·曼、豪普特曼、施尼茨勒、曼斯菲尔德、斯韦沃、延森、辛格等作家，虽不听命于自然主义和后自然主义思潮的操纵，但并没有忽略这些流派的艺术经验，而且还掌握和使用它们在风格上的新发现。和这些新发现紧密相连的，是以下新现实主义的诗学和风格特征：叙述的联想和统觉原则的使用，深入开启心理生活，以及心理方式的细腻化，继续发展"内心独白"的艺术，并把它转化为"意识流"（从这个意义上说，杜雅尔丹和普鲁斯特的体验和现实主义作家的探索是相似的），动用非韵文和戏剧中新的资源——潜台词、内心潜对话等等。二十世纪的现实主义具有强大的同化能力，同化某些来自非现实主义思潮的描绘手段和风格，同时不放弃自己的特质。

第一章 法国文学

1. 世纪之交文学进程的基本趋势

十九世纪九十年代，第三共和国[①]逐渐摆脱二十年来的极度萧条，这种

---

① 1870年9月4日法国推翻第二帝国后建立的资产阶级共和国。——译注

萧条几乎扩展到其生活的所有领域。此时，法国的工业和政治力量在增强，它在国际舞台上的威望亦在增长。资本的集中、技术的进步、1870 年失败后从一个孤立的国家转化为世界最大殖民强国之一，这一切都伴随着一系列旨在加强资产阶级民主体制的改革。截至 1902 年，完成了始于八十年代的学校改革：它为推行古典人文教育带来了更大的可能性，同时确立了义务初等教育。

1905 年起，罗马教皇和法国政府间签订的条约[1]被废止，实行政教分立的法律。

从二十世纪初开始，法国的面貌明显改变。生活的风格和节奏也在变迁。电灯、电话、老式汽车、电车和地铁进入法国人的日常生活。在大多数人的社会观念中，一个蒸蒸日上的国家形象建立起来，它正经历着经济的鼎盛期，人们产生了对它的自豪感、乐观主义、对存在的喜悦感。难怪法国历史上的 1900 年代被冠名为"美妙的时代"。

新的技术发明对文化有直接的影响：1895 年 3 月 22 日，卢米埃尔兄弟放映了第一部电影，而进入二十世纪初，电影在巴黎生活中已占据牢固的地位。在 1900 年的世界博览会上，放映了著名戏剧演员参演的电影，有萨拉·伯恩哈特、老科克林等。借世界博览会的契机，巴黎进行了改造，建起大宫殿和小宫殿，在塞纳河上架起新桥——亚历山大三世桥。

在建筑和实用艺术中产生了一种新的风格——"现代派"风格，创始者拒绝模仿十六世纪路易风格或哥特式风格，认为应当遵循自然风格，实际上是转而喜爱植物图案、新奇别致的曲线、空间的自由布局。

"美妙时代"的巴黎，是一个拥有众多剧院、音乐厅、咖啡馆的都市。但"美妙时代"仍是一个阶级矛盾极度尖锐的时代。1890 年法国无产阶级首次发动了五一游行，之后他们经历了成熟期：二十世纪初——是工人阶级建立强大组织的时期，是联合社会主义党的诞生期（1905 年），领导人是饶勒斯，他在 1904 年创建《人道报》。1903 年，工人阶级组织的代表首次在国民议会中取得席位。

尽管在 1890 年至 1914 年间，法国的精神生活有了明显的转变，由世纪末没落悲观的颓废情绪转向无忧无虑、快乐享受九百年来技术文明带来的所有财富，但旧的思维模式、旧的感觉、旧的精神活动——这些资产阶级整体上占统治地位时期的特征业已过时，走到了尽头，已成定局。每一个研究该时代的人都必然会指出各个领域的危机状况：研究者谈论实证主义和

[1] 就天主教和政府的关系、天主教在国内的地位等。——译注

人文主义思潮的危机，谈论长篇小说和象征主义价值的危机。但同时，必不可少的深刻变革和危机相随相伴，这一点是很重要的。实际上，在二十世纪头二十五年中，法国的各个艺术领域、人文科学领域都发生了显著的变化，产生了确定二十世纪文化走向的多种现象。从布尔热到普鲁斯特，从勒南、泰纳到柏格森，从莫奈到毕加索，这仅仅是这一时期艺术和哲学思潮的几个例子罢了。

令人高兴的复兴热忱转瞬即逝，代之而来的是严酷的、流血的战争时期。不过，如夏尔·贝玑那般敏锐的头脑，已经预感到战争风暴的来临。如果说震撼法国社会的战争，闪电般地摧毁了世纪初部分法国人快乐无忧的情绪，那么在战后，对变革和更新的渴望不仅没有减弱，而且决定了文化各个领域的走向。

219· 可以大胆地说，在世纪之交法国文学的发展进程中，诗歌定下了基调。正是在诗歌中，最能感受到十九世纪末的艺术向二十世纪艺术的转化，其中包括向后来被称为先锋主义的系列浪潮的转化。

在散文和戏剧中，这种转化要慢得多。

世纪之交的戏剧在衰败。法国戏剧往昔的荣耀变得黯淡，没有什么预示着二十世纪中叶它的繁荣。此时，自然主义戏剧已经过时，象征主义戏剧是面向精英的，而“美好时代”的观众上剧院看戏，首先是为了娱乐和消遣。法兰西戏剧院和音乐厅依然是巴黎戏剧的主要舞台，街头戏剧有“热



巴黎 歌剧院广场 照片 1910 年代

姆纳兹剧院"、"轻松喜剧"、"萨拉·伯恩哈特剧院",为它们写剧本的剧作家是保罗·埃尔维耶、让·里什潘、特里斯坦·贝尔纳、阿尔弗雷德·卡布斯、埃米尔·法布尔,奥克塔夫·米尔博则为戏剧生活奠定了基础。为林荫道剧院写剧本的剧作家并不追求世界体系的基本问题:他们更倾向于探讨各自主人公家庭和个人生活中的永恒问题,一般而言,满足于简单的阴谋,以及对所发生的事情的一种轻薄的嘲笑,那是一种有些恬不知耻的嘲笑。在这一时期,乔治·费多的轻松喜剧和奥克塔夫·米尔博的讽刺剧(如《生意就是生意》,1903 年)取得了巨大的成功,前者嘲讽了那一时期资产阶级生活的方方面面,首先是市侩习气和妇女的爱吵嘴;后者对资产阶级习俗的讥笑已经近乎滑稽剧。滑稽剧的顶级大师是乔治·库特林,他喜欢让自己笔下天真、不合时宜的主人公们碰到社会现实中的所有荒诞事。

在街头戏剧中,并存着轻喜剧和讽刺剧,讽刺剧嘲讽了人类陋习及社会生活的阴暗面。但就整体而言,不管是剧目、导演艺术,还是对演出的艺术处理,都有一种俗套,都希望不惜任何代价取悦观众。 ·220

然而,就在世纪之交,出现了戏剧改革者。他们酝酿了法国戏剧的改革,这些改革确立了法国戏剧在二十世纪中叶的兴盛。首当其冲的是安德烈·安托万,他建立了自由剧团(1887—1895),吕涅-珀领导了"作品剧团"(1893),雅克·科波在 1913 年开设了"老鸽舍"剧院。引人注目的是,首先是安托万和吕涅-珀在寻找新的戏剧作品时,转向了国外作家,欣然排演了梅特林克、易卜生、托尔斯泰的作品。甚至在法国戏剧界的中心也出现了新的趋势。正是在这一时期,罗曼·罗兰创作了一些面向平民观众的剧作,这些剧作浸透着一种痛苦的道德寻求的激情。1912 年,吕涅-珀排演了《给玛丽报信》,为法国观众展示了保罗·克洛岱尔的剧作,它极富诗意,充满热忱,尽管仍然保持华丽的辞藻。在此之前,该剧作家的大部分剧本已经发表,但只是在战前才被再现于舞台,而成为民族戏剧的财富已经是二十年代的事了。

克洛岱尔最初的剧本——《金头》(1890)、《城市》(1890 年,完稿于 1897 年)——显示出对象征主义美学的迷恋,浸染着深厚的宗教情怀。随之他又创作了《第七天的休息》(1896)、《交换》(初稿于 1893 年,二稿于 1900 年)、《正午的分界》(1906)。在这些剧作中已经显露出这位剧作家的所有特点,他以严肃的、内涵深刻的戏剧和街头戏剧"上流社会的空谈"相抗衡,前者不是以错综复杂的情节取胜,而是以充满意蕴的台词见长。克洛岱尔追求创作"思想剧",他坚信:剧本引发的关注应当超越对剧本内所叙述的历史的关注。克洛岱尔依靠内在冲突、不同方向的力量之间的抗衡来建立戏剧张力,这种抗衡组成了人类心灵的生活。

1901年,克洛岱尔把自己早先的剧本结集出版,定名为《树木》。树的根深深扎在滋养它的大地中,而树冠则尽力向上舒展,迎向天空和太阳,树的形象在作家眼中象征着人,人的心灵永远追求向高处飞,而人也不可能脱离大地。

在其具有神秘色彩的剧作中,克洛岱尔总是醉心于描写人类生活中的两个因素——精神和肉体因素,尽管作家从未认为它们是平等的,他依然坚信:只有在承认必然存在两种因素时,才可以确定精神因素在人的身上占主导地位。

在克洛岱尔成长为一个剧作家的道路上,起主要作用的是莎士比亚和埃斯库罗斯,这是剧作家本人的看法。他详细研究了埃斯库罗斯的作品,翻译了《奥瑞斯忒亚》,细心揣摩埃斯库罗斯庄严的语词,他继承了这位伟大的希腊人的庄重风格和对世界宏观的认识。

在战前,他最著名的剧作有《人质》(1909)、《给玛丽报信》(1910年,作者根据1892年那部早期剧作《少女维奥莱娜》改编),《人质》受到卢那察尔斯基的热烈赞扬,他称克洛岱尔是"最抒情、最具有戏剧性的教会信徒",这两部剧作都宣扬为上帝服务的思想,认为为了上帝,人可以也应当坚拒自己所具有的最珍贵的东西,但依然不能拒绝自己,剧作还确立了宇宙的统一性,在这个宇宙中,最微小的部分都是相互联系的,都被无所不在的上帝照耀。克洛岱尔的剧作,贯穿着深厚的信仰,富有崇高的诗意:剧本以形象的结构、对诗人与宇宙紧密联系的表达,表现出剧本的抒情性和其对世界的看法是密不可分的,起先这只是出于对阅读的考虑。

在那一年代,埃德蒙·罗斯唐(1868—1918)的创作在戏剧界占据特殊地位,他在法国舞台上复兴了英雄主义诗剧。他的剧作《西哈诺·德·贝热拉克》于1897年在圣马丁门剧院上演,其巨大的成功清楚地说明了广大观众期待的是什么。尽管《西哈诺·德·贝热拉克》仍是沿袭那一时代的民族主义轨迹(如科贝或门德斯的诗剧,由萨拉·伯恩哈特参演),但正是罗斯唐,超越了同时代的任何一个人,成功地捕捉和表达出公众的某些情绪:人们对英雄主义、浪漫主义和崇高事物的向往。罗斯唐创造了一个自由主义者诗人——独立、自然和正义的喉舌这一鲜明形象。剧作家并不追求历史的可信度,他讴歌了主人公的高尚、自我牺牲精神、雅致和机敏。作为弱者的保护神,贫穷而慷慨的希莱诺在很多方面体现了民众对英雄主义的认识。那一时代的评论界认为,罗斯唐是高乃依、莫里哀和雨果的继承者,是"高卢灵魂"的代表者,并且把复兴民族戏剧的希望寄托在他身上。但罗斯唐后期的戏剧创作并不如人意。他的下一部剧作《雏鹰》(1900)歌颂的是法兰西帝国的往昔辉煌,这部剧作在审美上比《西哈诺》逊色,所取

221 ·

得的成绩要归功于主题和萨拉·伯恩哈特的演技，她扮演了其中的主要角色。十年之后，剧作家写的《雄鸡》反应平平。罗斯唐是作为《西哈诺·德·贝热拉克》的作者进入法国戏剧史的，这部剧迄今仍在世界各地舞台上演。

世纪之交的法国戏剧界出现了一个名字——阿尔弗雷德·雅里(1873—1907)，他是改革的先行者，这场改革日后导致"反戏剧"或曰"荒诞派戏剧"的建立。雅里是一位小说家和剧作家，他以《乌布王》(1896)、《戴上镣铐的乌布》(1900)、《乌布当王八》(1944年出版)闻名；和以上剧作的主题紧密联系的还有《乌布老头年鉴》(1899，1901)。

乌布老头这一人物，雅里取材于雷恩市的大学生俗语，八十年代末，作家曾在该市当大学教师。乌布的形象怪诞地集所有缺点于一身：愚蠢、吝啬、粗鲁、卑鄙、残酷。雅里把这一形象身上所有和现实原型相似的特点都剥离掉，尽管这样的原型也存在。作家把"永恒的"人类恶习赋予这一人物，因此，雅里反对把这一形象阐释为是对资产阶级的讽刺，他强调：在他的人物和具体的历史时代之间没有任何联系。作家有意简化形象的轮廓，把它变为一个宏大的讽刺画，其中可以猜出俄国沙皇、梯也尔、俾斯麦、拿破仑三世的特征。在雅里的著作《戏剧中的戏剧无效性》(1896)中，他简要说明了自己的戏剧创作原则，坚持必须把人物形象和情节极端公式化，拒绝追求逼真和心理依据。

1896年，吕涅-珀排演的《乌布王》上演，引起了一场大争吵：高雅品位和合理思维的拥趸者认为自己受到了极大的侮辱，只有极少数人，而且也不是马上，在这部剧中看到戏剧未来变化的征兆。而由雅里创作的乌布形象，正是由于其抽象性，才能够包容新的内容，从而比大量自己同时代的人更具生命力。

世纪之交的小说也经历着变化。长篇小说体裁又焕发出青春，许多人本以为这种体裁已经陈旧得无可救药，和自然主义流派一起过时。正是在这一时期，开始形成对二十世纪欧洲长篇小说产生巨大影响的作家群，如马塞尔·普鲁斯特、安德烈·纪德，尽管这些影响在相当程度上是自相矛盾的。在二十世纪的头二十五年中，阿纳托尔·法朗士和罗曼·罗兰这两位鼎鼎大名的作家已经牢牢站稳了脚跟，他们的创作似乎融合了该时期法国现实主义小说发展的主要流派和走向，并且在保留现实主义长篇小说传统和对之进行重新认识之间达到了某种和谐。

1891年，记者儒勒·于莱发表了《文学发展调查表》，请主要的法国作家和批评家来评介本国文学发展的状况和基本走向。调查表的基本议题是：现代文学生活中的自然主义的命运和象征主义的地位。在大量的被询

问者(如法朗士、左拉、于斯曼、马拉美、勒孔特·德·李勒、巴雷斯、莱米·德·古尔蒙、亚历克西斯)中间,只有左拉和保罗·亚历克西斯坚决不认同这一时期的普遍评价,即自然主义已经过时,所有在法国文学中产生的新现象实际上都是对自然主义的某种疲劳反应,是对新的方法论和新的描绘手段的探寻。象征主义是否已经占据作为时代主流的自然主义的地位?在这一问题上,参加调查的人士没有一致的看法。勒孔特·德·李勒非常恰当地指出了世纪末艺术探索的基本特征——没有一个统一的、普遍的美学观点,完全的混乱,其中一些个别人的真正天才尤为突出,展现在他们的出版物中。勒孔特·德·李勒在颓废派的身上看到了这一特点。

事实上,潮流和学派的异彩纷呈,美学探索和法国作家提议的解决方法的斑驳陆离,组成了这一时期的典型特征。各个学派轮番登场,出现了大量的文学杂志,有多少革新派的,就有多少寿命不长的,各个杂志上充斥着种种文学宣言,而有更多的宣言几乎从未刊发出。对复兴的热望成为时代的象征。不过,新生事物和旧事物奇怪地共存着,旧事物并不愿放弃自己的阵地。

222· 九十年代初,作家们纷纷谈论自然主义的死亡,但这并不意味着自然主义长篇小说突然完全消失了。这种言论只是指出了某种倾向,首先是自然主义者的创作已经证实了这种倾向。在这一时期,埃米尔·左拉的美学观点也有所改变,放弃了自然主义,其弟子贯彻得更为彻底。在这一时期继续坚持自然主义长篇小说传统的那些作家,如米尔博、罗尼兄弟、马格里特兄弟、德卡夫,则更为坚决地偏离彻底的自然主义理论。其中的某些人出色地转向了对尖锐的社会问题的关注,渴望探明社会发展的规律,放弃对这些规律进行纯粹生物因素的解释。从这一角度来看,值得关注的长篇小说有吕西安·德卡夫的《特遣队》(1901)和大罗尼的《红色浪潮》(1909),前者是对巴黎公社三十周年的回应,后一部作品的作者则试图提出社会主义运动的问题,如卢那察尔斯基指出的:“作者最终描绘了与其说是令人鼓舞的,不如说是令人阴郁的工人运动的图景。”

在自然主义的追随者,更确切地说是左拉的追随者中,那些毫不掩饰的模仿者仅仅接受了他叙述的外在风格特点。其中有保罗·亚当(1862—1920),他宣称自己是巴尔扎克、左拉和列夫·托尔斯泰的信徒。他打算创作一部史诗来颂扬资产阶级的统治地位。这就是《时间与生命》系列(1899—1903),包括四部长篇小说,即《力量》、《奥斯特里茨的孩子》、《狡猾》、《七月的太阳》,描绘了埃里库尔一家如何发家,进而拥有无限权力的统治地位的历史。首部小说中的主人公贝尔纳·埃里库尔参加过拿破仑的远征,他渴望“获得荣誉和金子”;他肯定法国资产阶级的强盛,随时准备为

此献身。他的继承者们已经不是倚靠战场来巩固资产阶级阶层,而是以政治阴谋为武器,进行倾轧夺权。亚当展示了主人公们的逐渐庸俗化,同时也强调,他们的胜利非个人品格所赐,而是由鼎盛的资产阶级秩序本身决定的。贯穿在这部系列作品中的基本思想,是作者坚信资产阶级世界秩序的稳固。正是在这一点上,亚当不仅有别于他称之为自己导师的作家们,而且和很多欧洲作家也不同,因为他们在这一时期已经能够把资产阶级作为一个即将走向没落的阶级展示在人前。长篇小说《托拉斯》(1910)展示了埃里库尔一家的鼎盛期,是对渗透到全球各地的金融资本的正式辩护,认为它们如同"文明传播者",播撒了资产阶级的威力。

对世界逼真的描写时而听命于这一错误的思想,因而亚当必然偏离现实主义艺术规律,他只抓住了表面现象,所以不能解释所发生事情的规律性。因此,在亚当的小说中出现了一种神秘的力量,主宰着人们的命运,确定了历史的进程。

在亚当的创作中,他尝试保留传统的系列长篇小说模式,这种模式在二十世纪相当流行,并把它和为之辩护的倾向结合起来,但这种尝试并未取得好的效果。这不仅仅是因为亚当的天分不够,也是因为他的构思一开始就注定了失败。

在1890年至1900年间,在文学批评界更多地响起这样的声音:传统长篇小说作为一种体裁日渐衰落。就体裁危机而言,开创自巴尔扎克、结束于左拉的这一体裁,似乎耗尽了所有的情节和审美潜力,还耗尽了长篇小说家们对新的特征和情景、对另一种叙述技巧的探索,所有这些都反映出文学所要竭力克服的颓境。这种努力常常是依靠重新审视十九世纪古典主义小说的概念来实现的,这一概念要求作者以科学的态度来认识现实,视作者高于那一时代的学者抑或哲学家,他们能够参透该时代,并且能够给读者作出解释。长篇小说的自身结构服从于这一目标:人物行为按时间顺序、合乎逻辑地发展,所有事件都具有因果关系,个人生活显示为环境的功能。

十九世纪末,在法国弥漫着精神价值的普遍危机,科学的权威性降低了,毫无疑问,对自然主义的失望也与此相关,人们对一切人类生活中事物的非理性形式感兴趣,这导致了柏格森的直觉主义哲学理论大行其道。所有这些都导致了长篇小说体裁上的变化。在长篇小说体裁特点的革新中,象征主义美学观起到了毋庸置疑的作用。聚焦人物的内心世界,透过它来领悟周围世界,对个人的兴趣——因为人之所以惹人注目,是由于和其他人的不同,成为了叙述的绝对主体,相信世界只是在我们的认识中存在,只是我们赋予了这一世界真实性和现实性,由此产生了这样一种信念:人们能

· 223

够抓住的，只有瞬间，因为确实可信的只有被接受的此时——所有这些体现在世纪之交法国长篇小说的特点中，其产生不无法国本土象征主义的影响。在这一时期，出现了改变认识客体之原则的最初尝试：文学力图从内部展示个体的人，同时把描写的客体变为主体。最初的这种探索，有爱德华·杜雅尔丹（1861—1949）。他是象征主义诗人，马拉美的密友，他于1888年发表了长篇小说《月桂树已被砍尽》。这部作品篇幅不长，描述了一个年轻人生命中的六个小时，不过，这与其说是在描写，不如说是对他不相连贯的意识流的极为"精确"的记录。作者把自己的视野限定在叙述人的视野中，把自己隔绝在叙述人的意识中，只从他的视线看外部世界，似乎没有自己的存在。相应的手法在二十世纪文学中大行其道，而在十九世纪八十年代末读者们对此却漠然置之。这篇小说没有引起什么反响，只是在乔伊斯出现后，人们才回想起杜雅尔丹，认为他是这位爱尔兰作家的先驱之一。乔伊斯本人对杜雅尔丹的小说很熟悉，也很感兴趣。引人注目的是，列夫·托尔斯泰以《昨天的历史》开始自己的文学道路，在这部作品中他给自己设定的任务是记录任选的一天，分析意识更替变化的那些时刻。但1851年留下的是未完成的手稿，看来，这种手法对于托尔斯泰而言并未见什么成效。

在接受了象征主义美学的作家中，首推莫里斯·巴雷斯（1862—1923），他在世纪之交享有广泛的声誉，而现在几乎完全被遗忘了。在当时的法国文学史上他的作用是毋庸置疑的，而他的活动是当时文学生活中非常典型的。作为一个不屈不挠、始终不渝的保守党人，巴雷斯和亚当不同，他不仅没有歌颂同时代的资产阶级世界秩序，而且还毫不留情地批评资产阶级共和政体，因为他发现这种政体是十九世纪下半叶发生在法国的一切灾难的根源。巴雷斯出生在洛林，经历了八年普法战争，国家的失败如同摆脱不掉的阴影，伴随了他一生。

他发现失败乃国力普遍衰败的体现，于是热望国家复兴往昔的强盛，并且寄希望于强权（他是贝朗瑞将军的拥护者，这位将军企图发动国家政变；他崇拜拿破仑，认为拿破仑是民族保佑者的化身）和信奉民族传统，仿佛在共和政体下这些传统遭到了践踏。

巴雷斯的民族主义理论使得他在政治斗争中站在了极右翼一边，起初这种理论与其说是带有政治性的，不如说是具有哲学神秘色彩的。

当年轻的巴雷斯一出现在巴黎，立刻引起了文学界的关注。他最初的习作流露出对象征主义的深深迷恋；作为艺术家，他关注的首要问题是认识创作中的"自我"，研究个人心灵的最小活动，个人被理解为最高价值，和周围敌对世界相抗衡。

巴雷斯创作的研究者们倾向认为，这种对个人内心世界的专注，与其说是作家智慧和天才的特性使然，倒不如说是他受到了各种不同的影响。当谈到巴雷斯创作的文学之根时，常常提到以下的名字，如夏多布里昂、拉马丁及后来的浪漫主义作家勒孔特·德·李勒、波德莱尔、魏尔伦等，这仅仅是名单上的一小部分。这种对个性逐渐增长的兴趣，正是作家接近法国文学从浪漫主义到象征主义这条脉络的证明，这条脉络直到二十世纪仍未干涸；同时这也表现出巴雷斯对自然主义小说的不接受，因为自然主义认为，人类的个性概念的缺陷常常是出于过分的生物主义。

八十年代末，巴雷斯出版了《自我崇拜》三部曲：《在野蛮人的眼前》(1887)、《自由人》(1889)、《贝蕾妮丝的花园》(1891)。在这个三部曲中，作者维护个人独有的自由，保护"自我"不受野蛮人的侵犯，即不受所有和他精神上不相通的人的影响。在巴雷斯看来，为了个性的全面地发展，必须使它和周围世界——自然、故乡文化与传统——和谐地统一起来。在巴雷斯的创作中法国的思维方式十分明显。对作家而言，人是祖先肉体和精神的继承者，这些品质是以不变的方式代代相传的。巴雷斯把这些品质或称不变的种族特征视为生活方式、习俗和传统，这些都是他所提倡要大力保护的。在思考这些问题时，巴雷斯依据了自己的先辈和同时代人的思想——奥古斯特·孔德、泰纳的思想。泰纳对巴雷斯形成自己的社会观产生了决定性的影响，正是泰纳关于人是种族、环境和时代的产物这一学说奠定了巴雷斯民族主义理论的基础。这一理论是在巴雷斯创作第二个三部曲的过程中开始形成的，这个三部曲被冠以《民族力量三部曲》之名。1897年，其第一部分《背井离乡的人》发表，它可谓是巴雷斯民族主义的某种宣言。它讲述了七个年轻的洛林人在贵族学校的老师布特叶的教唆下，如何离开故土来到巴黎的故事，依照巴雷斯的想法，这个故事理应成为所有人的活生生的教训。

·224

布特叶是共和国的拥戴者、康德的崇拜者，这一形象在整部小说中占据重要的地位。他体现了共和政体权力的执行，体现了意识形态中的世界主义，而照作者看来，这些都存在着使本民族衰弱和灭亡的危险。布特叶就是如此教育托付给他的年轻人的，完全不考虑他们性格中的民族特殊性——巴雷斯认为这种特殊性是由于他们的"故乡"洛林的命运造成的；也不考虑摆在他们——这些洛林人——面前的特殊任务。尽管当布特叶被作家厌恶的甘必大召唤到首都时，他已离开了自己的毕业生，但他播下的世界主义的种子，已经深深植根在了这些年轻人的心中，并且长出了幼芽，使他们蜕化。只有那些能够战胜诱惑，没有和家庭、传统以及故土断绝联系的人，才能摆脱精神上的毁灭。

在小说的中心人物——弗朗索瓦·斯居勒尔的命运中，这些问题的解决尤为复杂，这一人物具有作者的自传色彩。实际上，斯居勒尔和布特叶的对立组成了整个三部曲的主题和主线。在第二部分《对战士的召唤》(1900)和第三部分《他们的面目》(1902)中，巴雷斯触及了当代生活中最紧张的时刻：贝朗瑞密谋和巴拿马丑闻。作家带着自己的好恶来描绘当代现实，扭曲所发生的事件以迎合自己的情感。如果说作家对第三共和国上层统治集团(如对卷入巴拿马事件的下议院卖身投靠的豪华场面的描绘，不由使人记起阿纳托尔·法朗士)的揭露，表现出他敏锐的洞察力和卓越的才情，典型化概括和讽刺的才情，那么对贝朗瑞将军的美化以及尝试树立正面人物形象，则证明了巴雷斯的无力，他作为一个艺术家，描绘世界却要屈从于反动思想的宣传。

此时，巴雷斯的民族主义已经具有了清晰的社会政治意义。1902年，巴雷斯出版了《民族主义的舞台和学说》文集，其中收录了他多篇公开演说。在这一时期，巴雷斯开始表现出对政治生活的兴趣，从一个担忧“野蛮人”侵入自己内心世界的艺术至上主义者，转化为反德雷福斯阵营的领袖之一：和儒勒·勒迈特尔一起成为“法兰西祖国联盟”的领袖，在回答左拉给共和国总统的公开信时，发表了《知识分子的抗议》。

“根深蒂固”的民族性是人这一概念的哲学基础，巴雷斯的这一思想引起了很多同时代人的反对。比如，纪德认为，巴雷斯崇拜和信奉强人概念，但是把这种强人和民族根基生拉硬扯在一起，是不适宜的。巴雷斯以其政治观点作为其思想的基础，鼓吹复仇，这种思想受到具有先进思想倾向的所有法国人的猛烈抨击(罗曼·罗兰和巴雷斯的沙文主义观点争论多年，在战争期间称他为“好斗的夜莺”)。

在《背井离乡的人》中，有一章名为《泰纳拜访霍梅斯巴谢》。这是该部小说的一个思想核心。巴雷斯崇拜泰纳，把对他而言最宝贵的思想交由哲学家的双唇说出(泰纳关于残疾人之家前面的悬铃木的高论，认为它象征着所有存在的事物都臣服于生物所必须遵守的规则，每一个都必须和生养自己的土壤紧密相连)，作家努力把这种崇拜传递给自己书中年轻的主人公们，尽管他的“另一个自我”斯居勒尔和泰纳的一系列论点进行了争论。即使在这里也表现出巴雷斯对社会变化的敏锐观察：对实证主义——其代表和化身乃文学中的伊波利特·泰纳——的失望，成为了九十年代社会意识发展的特定征兆。科学不能穷尽人类的精神世界，我们不能把它简化为可认识的和可解释的，这一思想在巴雷斯的作品中得到了非常明晰的表达。

作家的这种二重性使得他的美学观颇具特色。许多和巴雷斯同样宣扬复兴民族传统的同道们，他们所理解的传统是很狭窄的，被简化为古典主

义，而浪漫主义和象征主义被宣称为是德国影响的结果(莫拉斯)。巴雷斯和他们不同，他对象征主义并不陌生，也从未把古典主义看作是艺术史上唯一优秀的流派。在巴雷斯的许多作品中，其思维的明朗清晰和浪漫主义激情以及强烈的感染力紧密交织在一起，他的许多前提严整、富于逻辑性，这又和神秘色彩并存(如长篇小说《有灵气的山丘》，1913年)。甚至在巴雷斯的小说形式中，也可感觉到对十九世纪现实主义小说叙事传统的明显叛离。巴雷斯的作品开头都具有鲜明的个性色彩，带着作者本人的主观色彩去描绘事物。这种主观主义在该作家关于旅行的书中表现得尤其引人注目，这些书与其说是旅行札记，不如说是巴雷斯内心生活的描述，讲述如何理解当下的文明世界。终其创作道路，在其内心一直进行着这样的对话：对祖国的爱和对开辟新疆域的渴望、理性和激情，对个人自由的追求和对强权的崇拜。

在世纪之交，还有一位既多产又流行的作家和巴雷斯一样，在其作品中充满对崇拜科学认知的实证主义的失望和探索认识世界的其他方法，这就是保罗·布尔热(1852—1935)。

从一开始，布尔热就公然拒绝自然主义，他把写作的焦点放在描写人的内心世界上，而且一定是"上流社会"的成员，这样他很快就赢得了心理小说大师的荣誉。《残酷之谜》(1885)、《爱之罪》(1886)、《谎言》(1887)、《一颗妇人的心》(1890)、《国际都会》(1893)等作品，使人联想到莫泊桑的《我们的心》(1890)或龚古尔的《谢丽》(1884)。在这些作品中，布尔热以最细腻的笔调，描绘了上流社会的主人公们爱情奇遇中的波折，细致入微地分析了他们的心理。布尔热的美学观是和现实主义相对抗的，是反现实主义的。有时，他甚至不想见到任何规律性表现，完全以象征主义为准则，追求描写个别事物。

但保罗·布尔热是以长篇小说《弟子》(1889)进入法国文学史的。这部作品标志着作家在创作道路上的转折，由解决心理问题转向提出哲学性质的问题。

布尔热把刑事犯罪的新闻事实作为情节的基础，写下了哲学作品。"谁杀了人"这一问题让位于"谁之罪"。小官吏出身的知识分子罗伯特·格雷斯卢在一个贵族家庭中做孩子的家庭教师，他是导致夏洛特·德·露莎-拉东死亡的罪人。格雷斯卢是一个不折不扣的实证论者，他在姑娘身上做了一个毫无人性的心理试验：他引诱夏洛特，但并不爱她，只是为了"支配活生生的人类心灵，直接观察激情机制"所带来的乐趣。格雷斯卢是一个典型的资产阶级个人主义者，因而受到了应有的惩罚。但主要的犯罪者并不是他，而是他的老师——著名心理学家阿德里安·西克斯特(在他身上很容

易看到伊波里特·泰纳的影子),抑或说是这种科学的罪过。哲学家本人也遭受了彻底的失败,在死去的格雷斯卢的床头,他承认科学知识的无能为力:无神论著作的作者从思想上转向上帝,因为他不能参透"命运不可知的秘密"。

这部小说无疑带有陀思妥耶夫斯基《罪与罚》的痕迹,《罪与罚》于1884年首次被译成法文出版,对法国读者产生了很大影响。不过,陀氏对布尔热的影响当然更带有表面性,没有任何理由认为布尔热是这位伟大的俄罗斯作家的追随者。

《弟子》使布尔热声誉鹊起,也引起了很多争论,这些争论已经超出了该小说的范围。契诃夫公正地指出《弟子》的主要缺陷,就是矫揉造作地讨伐唯物主义流派①。

在二十世纪初的几年里,布尔热转向了社会问题,然而却用彻头彻尾的反动思想来解决社会生活中的尖锐问题。在系列小说《阶段》(1902)、《离婚》(1904)、《流亡者》(1907)中,他完全用巴雷斯的方式鼓吹这样一种思想:人如果和千百年来已经神圣化了的环境、传统及习俗割裂的话,就会招致毁灭。在布尔热的戏剧作品中,也充满了这样的情绪。其剧本《街垒》(1910)具有独特意义,起初副标题为《1910年社会战争大事记》。剧本满怀激情地呼唤用反革命暴力对罢工运动进行镇压。同时《街垒》是一种典型的证明:在第一次世界大战前夕,在阶级斗争尖锐化的时期,法国资产阶级扔掉自由主义假面具,显示出自己的真实面目。"反动,但有趣",列宁在给乌里扬诺娃的信中就是如此评论《街垒》的。

226·

如果说巴雷斯或布尔热的创作中,对十九世纪的古典小说传统还有所保留的话,尽管这些保留有时是改头换面了的,那么还有其他例子证明,世纪之交的很多小说家都竭力完全摒弃这种传统。

福楼拜和莫泊桑作品中充满了对资产阶级现实的失望,对由万事亨通的生意人及欢天喜地的庸俗行为组成的世界感到极度厌恶,而在世纪末的许多作家的创作中,这些都变成了对现实的漠视和不愿接受,他们尝试从这一现实逃离到一个美好的世界,或者相距遥远的国家或时代。

把现代世界作为描写对象来否定,这一趋势在这个时期获得了各种不同的形式,有时转变为新浪漫主义的叛逆,有时转变为颓废主义对美的崇拜。

皮埃尔·洛蒂(1850—1923)对"资产阶级世界的各种庸俗行为"感到

---

① 见1889年5月7日契诃夫给苏沃林的信。

深深的厌恶，他承认，他的最大愿望就是哪怕能够瞬间忘却当代现实。他所有的创作看上去都似乎是为了实现这一愿望。水兵于里安·维欧（作家的真实姓名）随自己的分舰队到了一些遥远的国家，他的许多簿子——日记、草稿和长篇小说等，都重现了东方的美丽图景。这是爱情故事和旅行札记的混合，然而，其中既没有对人类情感的深层洞察，也没有对所描述国家的真实了解。

皮埃尔·洛蒂作品吸引大量读者的最主要内容是：笼罩着悲观、忧郁的气氛，永恒的苦闷，对所描绘事物的美化。洛蒂喜欢把所见事物理想化。对他而言，东方是某种人间天堂，与现代资产阶级文明相距遥远。在他的笔下，被侵占国家的居民俨然是纯洁、天真、幼稚的化身，而当地人和欧洲人之间的关系带有田园诗的安宁意味。第三共和国在十九世纪末进行着殖民战争和掠夺，洛蒂在这一时期创作的作品，客观上给殖民主义涂抹上了诗意。就这一点而言，该作家与许多同时代人截然不同：如莫泊桑毫不妥协地批评殖民主义，还有都德，尤其是阿纳托尔·法朗士，他是毫不妥协、最坚决地揭发殖民主义残暴行为的作家之一。即便如此，皮埃尔·洛蒂从来也不是“殖民主义的歌颂者”，和那些公然在作品中鼓吹殖民主义者的帝国主义意识形态的作家不同，如路易·贝尔特朗、科洛特·法雷尔及塔罗兄弟等。

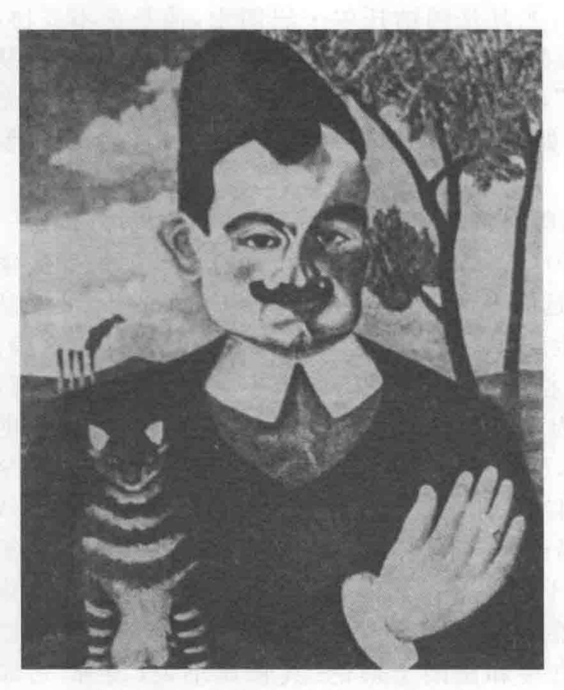
如果说洛蒂把读者从法国吸引到遥远的海外国家，那么雷尼耶（1864—1936）或皮埃尔·路易斯（1870—1925）的长篇小说，则有着鲜明的颓废派作品的印记，不是美化空间遥远的事物，而是美化时间遥远的事物：要么从当代退回到彬彬有礼的十八世纪（如雷尼耶的小说），要么回溯到古希腊、罗马的晚期（路易斯的模仿风格）。对当代生活的漠不关心，甚至是敌意，在这两位作家身上表现得更为强烈，他们对人怀有深深的蔑视，在他们的小说中，人是丧失道德的生物，完全被低级的本能攫取。引人注目的是，这两位作家的作品反着看是和阿纳托尔·法朗士连在一起的。雷尼耶对十八世纪情有独钟，作品优雅，布局严谨，词句精炼，时时闪烁智慧的光芒，甚至可以说是机敏、俏皮，像法朗士的作品。然而，只有在一种条件下才能说“像”，那就是当作者用法朗士的思想毫不妥协地尖锐批判资产阶级世界中的一切恶习时。路易斯有时直接和法朗士辩论（其长篇小说《爱神，古希腊、罗马的习俗》就是和法朗士的《苔依丝》的公开论战），但偶尔也戏仿他的作品（在长篇小说《波梭王的异事》中，就有对《现代史话》第一部分的明显暗示）。

由于不愿接受现实，因而强烈地感到没有出路、前途无望，这是世纪之交许多法国作家的共同特征，在战争前夕，这种感觉更加强烈，由此孕育出

了阿兰-傅尼埃(真实姓名为亨利·傅尼埃,1886—1914年)这样一位非同227·凡响的作家。他写诗歌、短篇小说、随笔等,以长篇小说《大个子莫纳》(1913)驰名文坛,在作家去世后,这部作品博得了世界声誉。

用罗曼·罗兰的话说,“老朽衰弱的欧洲转入冬眠”,阿兰-傅尼埃让自己的主人公摆脱弥漫在欧洲的这种“悲哀的、散发着霉味的气息”,进入浪漫幻想的世界,这里的居民强健、热情、纯粹。被遗忘的领地——这是美好、纯洁生活的象征,大个子莫纳如此向往这种生活,作家本人宁可相信这种生活是存在的。但阿兰-傅尼埃不可能看不到他所臆造出的这一世界的脆弱性,不可能不明白,一个孤零零的浪漫主义英雄是没有能力取得生活的胜利的。

正因为如此,这部小说饱含着悲剧意味,其结局是忧伤的,而主人公也面临着完全的崩溃。这种洞察力使阿兰-傅尼埃鹤立鸡群,显示出与其众多模仿者以及战后法国文学中他的继承者们尤为不同。



皮埃尔·洛蒂 亨利·卢梭作品 1906年

在这一时期的文学中,和这些把读者引入遥远国度或浪漫幻想世界的作品并存的,还有深深植根于现实的作品,这些作者把毫不夸张地讲述这一现实看作是自己的主要任务。如儒勒·雷纳尔(1864—1910)就是这样,他是一位诗人、散文家和戏剧家,首先是以《日记》(1927年发表)步入二十世纪文坛的。日记从1887年一直写到1910年4月6日,即作家去世前的第十七天;《日记》是雷纳尔生活和创作的珍贵见证,是他那一时代和同代文学的珍贵见证。

《日记》使我们了解到作家的政治观点:他是一个积极的德雷福斯分子,在二十世纪初成为一个社会主义者,给《人道报》撰稿,和该报创始人让·饶勒斯关系友好。儒勒·雷纳尔和杰克·伦敦或辛克莱这样的作家关系密切,后者被列宁称为“感

情上的社会主义者”。

《日记》记录了作家审美观念的变迁。对象征主义的短促迷恋很快被对左拉的赞叹所取代。但雷纳尔对自然主义并不接受，因为他从不容忍客观主义和自然主义流派所谓“科学”的冷静、客观。他认为十七世纪的伟大作家是自己的导师，首先是拉布吕耶尔。雷纳尔强烈地谴责古典主义的追随者，非常珍视拉布吕耶尔苦涩的怀疑态度，以及他能找到唯一准确的话语和表达的能力。和自己的其他佳作一样，在《日记》中，雷纳尔实现了自己的座右铭：“具有准确、清晰、显著、能打动死者的风格”。

儒勒·雷纳尔不仅确实是一个现实主义者，而且自认为是一个现实主义者，他把这一概念阐释得非常宽泛（后来的阿拉贡亦如此，把雨果也列为现实主义者）。雷纳尔肯定地说，除了讲出真理，他别无他求。“现实主义！现实主义！请给我美好的现实，我将遵循它来工作。”（1908 年 5 月 30 日）

雷纳尔第一部大型作品是中篇小说《食客》（1893）。小说是以刚从事写作的作家——亨利的名义展开的，他住在富裕资产者凡尔内先生家，是一个食客。亨利欺骗了凡尔内本人，还轻佻地追求凡尔内之妻，勾引对自己轻信的主人的侄女。亨利是个彻头彻尾的伪君子：他死记硬背，背下了经典作家的锦句，使自己那不大聪明的保护人误以为他闪烁着智慧的光芒。这是一个在家庭、社会和文学中的寄生虫。雷纳尔也嘲笑了游手好闲的资产者，展示出他们的世界是多么的空虚、庸俗、渺小。

批评界对这篇小说极端仇视。只有一个作家同行发现这部作品是“令人赞赏的”。的确，他就是阿纳托尔·法朗士。 ·228

雷纳尔最成熟的作品是中篇小说《胡萝卜须》（1894 年；1899 年按该小说情节改编为同名话剧，在整个二十世纪它都是“法国喜剧”的保留剧目）。被葬送的童年主题是雷纳尔创作中的主要主题之一。批评界曾多次撰文说明《胡萝卜须》的自传性。在那个时候，出现了很多讲述不幸的童年的书籍。只需想想埃克托尔·马洛的《苦儿流浪记》（1878）就够了，这部长篇小说获得好评如许，它语调诚挚，但温情伤感。雷纳尔的中篇小说和这些“忧伤的”作品毫无共同之处。他继承了巴黎公社社员作家儒勒·瓦莱斯的传统，后者写有长篇小说《孩子》即三部曲《雅克·万特拉》的第一部分。雷纳尔的作品似乎还笼罩着狄更斯的影子，狄更斯是不幸儿童的永远庇护者。在《胡萝卜须》中贯穿着一条红线，主题是贝尔纳诺斯和莫里亚克被毁掉的童年。

在《胡萝卜须》这部作品中，作家继续对资产阶级风气进行批判，这一点在雷纳尔早期的中篇小说《潮虫》（1887）中已初现端倪。随着时间的流逝，作家变得毫不留情和严酷（他的朋友埃德蒙·罗斯唐称他为“严酷的儒

勒”)。莱比科女士无比凶狠,而她的丈夫无限冷淡。胡萝卜须的哥哥和姐姐——菲里克斯和埃尔涅斯蒂娜充满恶意和嫉妒。但最可怕的是,胡萝卜须自己也不得已地变得残酷起来。弥漫在家中的这种风气,使得这个天性善良的孩子变得凶狠起来。唯一能挽救他的是反抗家庭准则。在作品结尾,胡萝卜须平生第一次对母亲说“不”。在这个“不”字中,在这个第一次尝试的反抗中,包含着孩子精神上的复苏。

雷纳尔希冀“写出胡萝卜须完整的一生,毫无渲染,写出一个赤裸裸的真理”(1901 年 2 月 18 日)。他做到了这一点。该部作品保持了一个十分独特的现实主义源泉。雷纳尔在《胡萝卜须》中使用的最显著的艺术手法特点是:把不同的文学体裁结合起来:叙述体、书信体(胡萝卜须和父亲的通信)、戏剧体。“这是什么——闹剧还是悲剧? 谁知道!”——小说中的一个片断以这段话结束。

雷纳尔一生中的大部分时光是在乡村度过的,他认为自己的公民职责就是为民众服务。作为硕莫和夏特里(离克拉姆西不远)镇的镇长,雷纳尔帮助农民摆脱文盲和贫困。他认为自己的作家职责是讲述可怕的农村贫困实情。在关于农村的短篇小说集——《牧歌》(1896)和《我们土里土气的兄弟》(1907 年,这部集子中的短篇小说都在《人道报》杂志上发表过)等作品中,雷纳尔无意美化农民阶级,他首先追求的是揭示出劳动者的高尚心灵,在其严肃克制的外表下隐藏着真正的人性。

和雷纳尔一样,夏尔-路易·菲利浦(1874—1909)也是从诗歌起步:九十年代他在象征主义期刊上发表作品,但对象征主义的迷恋只持续了很短一段时间。菲利浦追求社会性的艺术,开始积极地为社会主义杂志撰稿,为民主艺术而斗争。和雷纳尔不同的是,菲利浦和社会主义运动没有联系,他的政治观点也很不明朗。卢那察尔斯基恰如其分地评价了菲利浦的立场,称他为“劳动人民的忠实朋友”。

在菲利浦身上,对一贫如洗的人的爱和对强人的崇拜混合在一起,后者是受到尼采学说的影响,在这一时期的法国,尼采的学说享有很高声望,这种混合确定了作家在创作中的基本选题和问题范围。

菲利浦的第一部大型作品是长篇小说《蒙帕纳斯的浦浦》(1901),讲述了一个堕入生活底层的年轻女工的命运,这种讲述又转化为分析决定这种命运的社会状况。

在长篇小说《佩尔德利叔叔》(1902)中,作者强调的不是劳动者的牺牲和顺从,而是他们的崇高,他们在任何情况下,甚至是在最艰难的情况下,依然保持着人的尊严。在这部作品中,作者首次表现了工人运动。

起初,菲利浦笔下的人物都是谦恭、顺从地听从命运的安排,只是到了

生命的尽头，作家才开始寻找另一种主人公——积极努力地反抗现实环境的主人公。在未完成的中篇小说《夏尔·布朗夏尔》(1913年，去世后发表)中，主人公是菲利浦的父亲，而作家的基本创作主题——贫困和劳动——获得了新的发挥。在这篇小说中，菲利浦并没有满足于确定贫困对个人心理的影响，而是展示出，在人格的形成过程中，劳动是如何成为决定性因素的。

2. 安德烈·纪德

· 229

世纪末的法国散文作家中，有一些在非现实主义艺术道路上寻觅新的描绘世界的方法和原则，其中安德烈·纪德(1869—1951)占据特殊的地位。安德烈·纪德是一位极其自相矛盾的作家，命运多舛，给当时的文学以重大的影响，世纪之交的法国文学变化很大，而他的创作在某种程度上体现了这些变化，当时在颓废派的内部，未来的现代主义文学作品的某些特征已经萌芽。

纪德起初是一个象征主义者，和聚合在马拉美周围的诗人们很亲密，他的早期创作完全是关于个人内心生活问题的。他的第一部作品《安德烈·瓦尔特的笔记》(1891)是一颗踌躇满志的年轻心灵的自白，他在痛苦磨难中的成长历程。书中有很多地方是作家本人日记的某种抒情改写，他从十五岁就开始记日记了。

后来，《安德烈·瓦尔特的笔记》被《安德烈·瓦尔特的诗歌》续写和补充，其中作者和象征主义的接近尤其明显。

1893年，纪德第一次到突尼斯旅行，这使他的生活和创作发生了决定性的转折。北非的自然风光，大而荒凉的浴场、耀眼的天空和大海、奇异的果实——所有这一切都给纪德留下了深刻的印象。替代早期纪德式悲观和忧郁情绪以及显著的书面语形式的，是享受尘世的喜悦和一心一意沉浸在瞬间，既不想过去，也不考虑未来。对待世界的这种新态度贯穿在一部不大的作品《地粮》(1897)中，但直到二十世纪这部作品的价值才真正被认清。在马丁·杜·加尔的长篇小说《蒂波的一家》中，谈到了战前的法国青年是如何欣喜地接受这本书的：《地粮》是一曲人类解放的颂歌，呼唤挣脱资产阶级道德的羁绊，认为只要一种行为或志趣能给人带来快乐与享受，就是合法正当的。但对纪德而言格格不入的资产阶级社会中，有着调节人类行为的资产阶级道德和社会习俗，他对这些东西的否定，不可避免地导致否定一切的强制手段：家庭的、宗教的、道德的。

纪德在此时认为非洲是一个幸福、欢乐、充满阳光的地方，是一块神赐

的地方，在这里人们之间的关系是一种大自然中充满和谐的关系。而正是此时在非洲上演着残酷的殖民战争，关于这一点，在这本书中还没有任何暗示，在其他年代的书中才有所反映。《地粮》完全摆脱了这些问题。作家关注的依然只有个人，纪德对于个人的认识，和九十年代文学中流行的观念有着鲜明的对比。正是在《地粮》中出现了和巴雷斯的巨大分歧，巴雷斯在同年出版了长篇小说《背井离乡》。和巴雷斯不同的是，纪德认为人类的拯救并不在于固守传统、故土和宗教，而是把人类从羁绊中完全解放出来。依照他的观点，所有这些"羁绊"只有那些弱者、平庸者才需要。他还歌颂那些自行其是的人。只有摆脱所有的"支撑"，只有获得完全的自由，人格才能全面发展。的确，作家也承认，人的这种解放不可避免地伴随着周围事物和人的牺牲。但他所指的强人必须走这条路。此处已经能够感觉到尼采的思想，九十年代其思想开始在法国流行，给纪德以巨大的影响。

纪德把自己的主人公抛入丰富的、充满了各种事件的生活中，让他们藐视所有的约定俗成的准则和规范，歌颂了生命本能的强大，并且把他们和唯利是图的资产阶级小算盘对立起来。但主人公和周围世界关系中的道德层面，对于作者仍然具有首要的意义。在对道德问题的不断环顾中，纪德宣告以往人类行为的道德评价标准已经过时，从中我们可以窥见作家所受的新教教育对他的影响，在很长一段时间里，这种教育赋予了作家独特的观点和眼光。

个人如何完全实现和周围世界的沟通，怎样沟通，关于这一点的思考是纪德两部审美上很不一样的作品的基础，它们均作于世纪之交：滑稽剧《没有缚紧的普罗米修斯》(1899)和中篇小说《背德者》(1902)。其中每一部的形式都在某种程度上确定了纪德在审美探索中的双重道路，他在九十年代末和自己早期作品中的独特形式和封闭性决裂，逐渐形成冷峻、持重、具有纯正的古典主义的风格。纪德并未把古典主义美学观变为崇拜对象和顶礼膜拜的模仿对象(在1909年的系列文章《民族主义和文学》中，他谈了如何整体对待古典主义和传统，这些观点都很有趣)，但他一直在追求古典主义式的清晰和严整。他是个人解放的拥护者，把这看作是发展人格所必须的条件，他说："艺术诞生自强制，生活在斗争中，死于自由。"这种伦理上无拘无束和审美上严谨有序的结合，形成了这位作家文学作品的独特性。然而，纪德作为艺术家和作为道德说教者，同样具有二重性，他在创作中追求风格的朴素和明朗，追求形象和场景与生活的相似性，这些又和抽象性、公式化、模式化并存(在此意义上，他的戏剧和《论著》体现得尤为明显)，而鼓吹最下流的非道德主义，也与探寻稳固的道德价值共处。纪德不断地给读者变幻着自己的某一面，诚如马丁·杜·加尔给他的一封信中所说："您如

230·

月亮。人们永远不能看见它的全貌。”不过，作家道德上的二重性，其原因在于他本人总是试图解决似乎无法解决的矛盾：在他的理想中，既要有个人所需求的自由发展，又应当具有克制自己内心强烈欲望的能力，这二者之间需要达到一种平衡，他既渴望不顾一切地享受所有尘世的欢乐，又希冀有能力在必要关头拒绝这种享乐。“获得解放——这微不足道。重要的是要成为一个自由的人。”《背德者》中的主人公说出这番话，并非偶然。

在《没有缚紧的普罗米修斯》中，充满了对资产阶级世界的陈词滥调、对庸人的文学趣味的深深厌恶，由此，宣扬个人自由变为关于普罗米修斯的滑稽剧，这里所有的都是程式化的、怪诞的，都坦白地服从作者的宗旨。《背德者》表面看来要传统得多。这部作品是主人公的忏悔与自白，他详尽地悠悠诉说着自己。谈自己的病，谈自己的康复，谈自己的罪孽。然而，主人公自己也明白，为了自己对生的欲望，他不惜牺牲妻子，他力图给自己证明，证明他没有超越自己的权利。正是在这一点上，暗含着纪德的一个基本问题：人的自由到何处为止？如果他知道，自己的自由给另一个人带来的是死的威胁的时候，他是否应当牺牲自己？同时，在《背德者》中没有直接的答案，这部作品整体都是激情四射的，这一点和《地粮》很接近。这是一种重新获得生命后的畅快，几乎是肉体可以感觉到的醉意，同时这种激情使人有理由相信，主人公和作家本人一样，认为生的欲望高于人的一切道德责任；正是由于这一点，纪德也和主人公一样，一直都为自己的过错感到难受。

《背德者》和《地粮》一样，没有得到好评。这使纪德感到些许沮丧，他很少写作了。他去旅游，去作报告，作文学批评的讲演，这些文章结成的第一个集子《理由》在 1903 年出版。在这些世纪初的文章中，纪德引人注意的是关于陀思妥耶夫斯基作品的文章：《陀思妥耶夫斯基》(1908)和《卡拉玛佐夫兄弟》(1911)，纪德续写此类作品，在二十年代形成了关于这位伟大的俄国作家的系列讲座，纪德给予陀氏很高的评价，陀氏也给予他一定的影响。

临近四十年代时，纪德逐渐取得了声望。1909 年，他和朋友们创办了一份杂志《新法兰西评论》，迄今这份杂志依然存在，并且是很有分量的出版物，具有权威性。纪德吸引了克洛岱尔、圣琼·佩斯、瓦莱里·拉尔博、保罗·瓦莱里、马丁·杜·加尔等人为杂志撰稿，稍后还有普鲁斯特，起初他不理解，也没有接受撰稿的请求。这本杂志诞生于最激烈的辩论声中，这是关于“古典主义是否可能复兴”的讨论，即复兴古典的民族传统的讨论，这些辩论是由于象征主义的分裂而产生的，在杂志诞生的第一年里，它的参办者们积极参加了这些辩论。实际上，前面所提及的纪德的文章《民

族主义与文学》就是讨论这个问题的。该杂志不接受对象征主义的笼统否定，它把实现杜·贝莱著名的提法——"保卫和弘扬法语"作为自己的纲领，它指的法语是法国文化的总和，这样，它拒绝从中删去所有和古典主义原则相悖的东西，不管是浪漫主义的还是象征主义的。

纪德在战前最重要的作品是长篇小说《梵蒂冈地窖》(1914)，某种程度上是把以前写的所有东西做了个总结。在这部作品中，依然是不接受资产阶级世界的所有表象，这是纪德在十九世纪九十年代到二十世纪初创作中的主要激情所在，但它已经不是像《没有缚紧的普罗米修斯》那样用寓言或滑稽剧的形式表现出来，而是一部这样的作品：书中人物之间形成很多枝蔓关系，人物都有各自的性格和命运，是情节把这些人物联系在了一起。231·不过，在这部作品中依然保留着把现代生活看作滑稽剧的因素。带着明显嘲弄的口吻，作家讲述了昂蒂姆·阿尔芒-迪布瓦如何神奇地痊愈，以及他的宗教态度怎样，描绘了朱利于斯·德巴拉利乌尔的创作命运，以及其父——昔日外交官的最后几天。关于教皇失踪的故事已经变为无情的嘲讽，讽刺那些掉进骗子圈套的庸人的轻信和愚笨。在《梵蒂冈地窖》中，纪德克服了自己所受的新教教育，其反宗教性表现得尤为明显。

该部小说的中心是拉夫卡迪奥的形象和与之相关的毫无理据的行为，其性格和本性等等问题。这些问题作者以前也涉及过(在《没有缚紧的普罗米修斯》中)，在这部作品中，它们成为了中心议题。

受陀思妥耶夫斯基作品的启发，并且因为思索个人在自身的发展中是否有权越过一些边界，遂产生了拉夫卡迪奥这个形象，该形象可谓是加缪《局外人》中梅尔索及荒诞派文学中其他人物的先声。不过，拉夫卡迪奥的无理据行为(杀害可怜的、毫无恶意的弗勒里苏瓦尔)，恰恰比其后来者更好理解和解释。他需要它，这是自我确认的行为，这是摆脱所有成见的方式；对他而言，摆脱成见和摆脱一切社会压迫，意义是相同的。他觉得，如果他回应了突然在他血液中沸腾着的"野蛮人的呼唤"，就能够逃避威胁着资产阶级世界的死亡阴影，倘若他实现这一行动，他就可以凌驾于其他人之上，获得独有的自由。后来拉夫卡迪奥并未这样做。这部小说在主人公沉思自己的未来时，在一种令人惊惶的基调中戛然而止。

如果说在这一时期，纪德创作中的伦理问题就已成型，并且给他带来"捣乱者"的名声，那么他的美学观得到最完美的体现，则是在其二十年代的作品中，首先是长篇小说《伪币制造者》(1925)中。然而，在作家战前的作品中依然明显地表现出这样的倾向：世纪之交非现实主义的艺术特征，享受生活，崇拜美，对强人顶礼膜拜。

3. 法朗士

尽管在世纪末，对自然主义的否定常常变为否定现实主义的艺术原则——总之在这一时期的文学中，非现实主义流派获得了广泛的传播；尽管“美好时代”催生了轻松的大众低级读物的强劲浪潮——这些读物是这一时期尤为强大的媒体所传播的，但法国文学的现实主义传统并未枯竭，依然存在并改变着，展示出自己的生命力和复兴的能力。现实主义传统的连续性，以及它在世纪之交所获得的新特性，在阿纳托尔·法朗士这样的大作家的创作中体现得尤为明显。

阿纳托尔·法朗士（真名为阿纳托尔·弗朗索瓦·蒂波，1844—1924年），是十九世纪末到二十世纪头二十五年间法国文学界的核心人物之一，是和当时社会以及文学斗争联系最密切的一位作家，他能够表现出这一斗争的基本趋势，以及当时欧洲知识分子意识的变化。

阿纳托尔·法朗士的寿命比较长。他是巴黎公社的见证人，经历了第一次世界大战，还迎来了俄国十月革命。法朗士的创作仿佛是两个世纪活生生的结合：他最初的作品福楼拜和屠格涅夫读过，而他本人还赶上并了解了普鲁斯特和巴比塞的作品，支持和鼓励了巴比塞这位作家兼社会活动家。

阿纳托尔·法朗士起初是一位诗人。他的诗集《金色诗集》(1873)和戏剧长诗《科林斯人的婚礼》(1876)，都是在帕尔纳斯派的艺术观点的直接影响下写成的，在这一时期他是倾向这一流派的，这些作品均受到读者和批评界的好评。但法朗士真正的天赋体现在小说上。他最初的小说类作品——中篇小说《若加斯特》(1878)和《瘦猫》(1878)——引起了文学界的关注，得到了福楼拜的赞许。这些小说只是一个开端，法朗士作为一个现实主义者，由于其特殊性和独一无二性，后来所表现出的巨大天赋当时还很难捉摸到。但有一点已经非常清楚：法朗士不是古典主义民族传统的推翻者，而是作为承继者步入文坛的。

法朗士的最近先驱者是福楼拜，同时从某种程度而言后者也是他的导师。福楼拜创造了一个真实又残酷无情的形象，这一形象来自他同时代的资产阶级社会，作家仿佛已经达到十九世纪现实主义的最高峰。所以，在当时继承福楼拜而不变为他的模仿者似乎是一件不可能的事，而法朗士却顽强地寻找属于自己的道路。法朗士肯定了福楼拜在法国文学中的作用，他说，“是福楼拜把文学扛在自己宽厚的脊背上，把它从浪漫主义此岸扛到了自然主义彼岸”。在对福楼拜的这一评述中，并未提及他的现实主义，但

·232

福楼拜确立了法国文学的变化发展,是确定无疑的。

自然主义对法朗士本人的影响并不大,尽管他对之思索并写了许多。法朗士对自然主义尤其是对左拉创作的态度,随着时间的推移,有非常重要的变化。在八十年代,自然主义对法朗士而言是缺乏精神力量、粗鲁、追求生活和人类本性中低级一面的象征。法朗士认为,自然主义对世界和人的看法,要义体现在左拉的长篇小说《土地》中,他强烈否定这部作品。在八十年代,法朗士还没有注意到左拉创作的广度和雄浑,他只看到左拉是缝衣女工和工匠的讴歌者,他认为左拉大部分写作热情"都被啤酒馆的柜台以及熨斗所占据"。

法朗士在文学中找寻自己的位置时,他的文学批评活动起到了非常重要的作用。八十年代,他在一系列的法国报纸上主持固定专栏。大约一半此类文章被收入五卷集,以《文学生活》的书名出版。法朗士作为一个批评家,其基本准则是美好。法朗士认为,正是这种对美的追求,也应当能使文学振兴起来。他非常重视对美的崇拜,有时倾向美化被描写的事物,但他和颓废派作家不同,他并未把对美的唯美欣赏宣布为艺术的主要任务,这是他常常遭人诟病的一点。对他而言,审美是伦理表达的最高形式。在《古斯塔夫·福楼拜的思想》一文中他这样写道:"诗歌应当诞生于生活本身,如同树木、花朵、果实一样,自然而然地从泥土,从地下生长出来,而不是从天上掉下来。"

对福楼拜而言,这种观点是不可行的。他的所有的创作,都在证明周围事物的反艺术性,它们和艺术及美是敌对的。法朗士努力寻找诗歌在现实中的源泉:如在儿童时代的记忆中,在大自然中,在法国的历史中,在其民间俗语和艺术中。

法朗士认为,艺术的美包括几个他最珍视、并且从不背弃的恒量:分寸感、雅致、和谐、思想和表达的清晰度。法朗士承认,"艺术上的过分保守和政治上的过分保守,同样可笑",但他依然总是和形式上的实验格格不入,尽管他竭尽全力追求新鲜,但依然很不赞同对古典主义叙事原则进行的改革,这是马塞尔·普鲁斯特在《追忆似水年华》中提出的改革,法朗士的同代人都证明了这一点。

在俄罗斯,法朗士总是首先被理解为民族文化古典传统的代表和继承者。实际上,法朗士最喜爱哲理性长篇小说体裁,其根源当然可以追溯到十八世纪的启蒙作品,这使人想起伏尔泰的哲理中篇小说,它们和关于天主教长老瓜尼亚尔的长篇小说在体裁上关系极为密切。《贝热雷先生在巴黎》一书首先是由关于政治批评和鼓动者的各个短篇小说组成的,它确凿无疑地证实了这一点:法朗士在赞赏拉伯雷的同时,也巧妙地使用了自己

的讽刺手法，揭露了现代好斗的蒙昧主义者。而那种在描述人类的弱点和缺陷时展现的宽容的嘲讽，则使法朗士和十七世纪伟大的怀疑论者相近起来。

对民族传统的兴趣，审美的趣味和爱好，不仅确定了法朗士的艺术创作，而且也确定了他在历史文学研究工作中的领域（关于拉伯雷的讲稿和论著收录在《拉丁天才》一书中，1909 年），这一切粗看上去和古典主义复兴运动、和"长篇小说流派"的纲领、和巴雷斯或夏尔·莫拉斯的目的十分合拍。然而，很重要的一点是，即使从此种观点出发，法朗士也走向了相反的一面，因为他并未为了保守的志向而在民族传统中找寻其根基。在法国历史上，在其古典文化中，法朗士感兴趣的是真正的人道、公正和理性的表现。他颂扬拉丁文学传统，成为一个最积极的德雷福斯分子，而唯理论与怀疑论使他站在了进步的法国知识分子行列之中，为社会的公正而战，拥护十月革命。

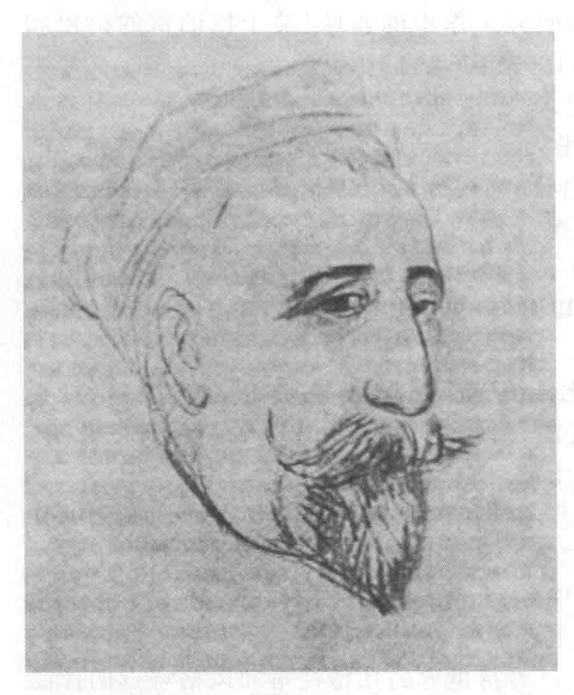
正是因为法朗士和民族文化传统有深厚联系，在世纪之交复杂的社会和文学斗争中依然将之承继，使他在很多人的眼中成为民族精神的化身。·233
比如，高尔基就是这样理解法朗士的。

但与历史文化的这种联系，并未使法朗士成为一个仅仅回望过去的作家。与广泛流传于法国及境外的要推翻文化遗产的意见相反，法朗士在丰富和发展二十世纪的现实主义中起到了非常重要的作用，从这个意义上说，他是比某些新艺术的热烈捍卫者更伟大的革新家。

法朗士的第一部明显具有自己看待世界的独特视角和风格特点的作品是长篇小说《波纳尔之罪》(1881)。叙事手法、对问题范围的选择、对被描写事物的态度——所有这些都打上了作者个性的印记，法朗士矢志不渝，终身信守。在这本书中，最引人注目的形象是主人公西尔维斯特·波纳尔。此人是个饱学之士，从事中世纪手稿的研究，生活在一个非常封闭的世界中，和"庸俗的"日常生活隔绝；他甚至似乎生活在另一个时代，尽管他的日记有着准确的日期。法朗士只是让他在非常离奇的情况下，才和现实接触，但此时的波纳尔表现得很积极和勇敢。

《波纳尔之罪》追求美，反对日常琐事的题材和自然主义的"丑陋"，并与之尖锐地辩论。在讲求实惠、充满庸俗和粗俗的资产阶级世界里，法朗士找到了一片他认为是不受资产阶级准则管束的净土，这就是知识和智力的领地。他创造了一个新的人物，不像左拉笔下的生意人和掠夺者，他和消极、寂寞及日常现象是格格不入的，不像福楼拜笔下只服从自我的人物，也不屑如巴雷斯笔下的个人主义者一样，追逐和找寻"自我"。法朗士所树立的西尔维斯特·波纳尔的形象，是一个知识分子，具有细腻、优雅的内心

世界，在科学中找到了诗意和美，坚信理性的万能。这一人物注定成为法国知识分子类型——人文科学家和人道主义者的第一个画像；此后，这一类型在法朗士几乎所有的作品中都出现了，它在发展、变化，但其根基——对人类理性的力量和美的信仰，始终未变。



阿纳托尔·法朗士 肖像画 斯坦伦作品 1900年代

在《波纳尔之罪》中还有一个非常重要的因素，那就是作者对所发生的一切的讽刺态度。这是善意的嘲讽，它给所有的叙述增添了特定的色彩，使读者不会把它理解为纯粹的田园诗，把作者和叙事本身及主人公分离开来。

1885年，法朗士确立了自己的审美标准，写下了最富诗意的《友人之书》，在这部作品中，他建立了幸福童年的抒情画面。随后写就的《皮埃尔·诺齐埃尔》(1889)、《小皮埃尔》(1919)、《如花之年》(1922)和《友人之书》一起组成了歌颂童年的独特四部曲。法朗士所创造的家庭关系画面，不仅和巴尔扎克所描绘的资产阶级社会中的家庭有着很大区别，而且和左拉、莫泊桑、儒勒·雷纳尔所创作的该主题的内容亦有很大不同。法朗士笔下的家庭，是一个具有理想关系的世界，它和残酷、利己、斤斤计较格格不入，是安宁恬适的避风港，使人摆脱日常的不幸和焦虑。

然而，法朗士越来越强烈地感到需要了解现代生活，要走出自己划定的小圈子。在从哲学高度认识现实的道路上，第一座里程碑是长篇小说《苔依丝》(1890)。在《波纳尔之罪》中刚刚显露出的特点，如美化的理智、美化的哲理思考，在这部小说中表现得成熟起来。

在《苔依丝》中，法朗士再现了早期基督教时代的亚历山大城的环境，风格手法像福楼拜的《萨朗波》、《圣安东的诱惑》。法朗士文学作品的显著特点，面向历史、描绘大量准确的细节、善于感受历史的厚重，这些不仅存在于他的长篇小说中，而且还表现在他的短篇小说中。的确，在《苔依丝》中，对过去的诗意美化，对细节的欣赏，有时显得有些过分。但在这部作品中，

能最明显地感受到作家同时代颓废派作品对他的影响，这是法朗士的其他作品所不能比拟的。但对法朗士而言，历史的“修复”并非目的本身。它只是在《苔依丝》中解决哲学问题的背景。这部小说的基本思想是：确定盲目迷信的危害性，特别是宗教迷信，因为它导致了对生活、爱和美的反自然的憎恨。

在《苔依丝》中，哲学问题的讨论把情节的发展挤到了一旁，几乎成为这部作品的中心成分。而情节本身就像为了说明作者论题的某种“例子”。《酒宴》一章描写了公开的哲学辩论，其中有各种世界观的互相碰撞，各种体系——享乐主义、怀疑主义、斯多葛派竞相登场。但精神空虚的气氛、末日降临的感觉，使一些人产生了怀疑主义，而另一些人则成为斯多葛派——这与其说是亚历山大时代，倒不如说是作家所处时代的法国的写照，它经受着紧张的精神危机，正在寻求出路。

十九世纪八十年代与九十年代之交，法朗士也处于失望、悲观之中。在他的意识中，对尚未消失的价值的信仰——如对伟大的理性，对不朽的美的信仰——和对人的才能及人存在的合理性的怀疑并存着（见《伊壁鸠鲁的花园》一书，1894 年）。但这些苦涩的疑惑并不是抽象思辨的，而是饱含着对第三共和国的现实的观察。

在文学史上，关于法朗士至今仍延续着这样的争论，那就是这位作家何时完成了观念的转变，从古希腊、罗马文化的崇拜者、“享乐主义者和艺术至上者”（他的同代人如此称呼他），转变为具有鲜明社会倾向性的作家、政论家和社会活动家。当然，这并没有一个确切的日期。法朗士终其一生都在寻觅着，怀疑着，作出了决定，在寻觅新决定时又决然抛弃了旧决定。但毫无疑问，在九十年代末法朗士观念的转变基本完成。法朗士是逐渐走到了这一步。在他关于天主教神甫瓜尼亚尔的系列长篇小说中，就已经有了和《波纳尔之罪》及《苔依丝》明显不同的变化。

《鹅掌女王烤肉店》和《热罗姆·瓜尼亚尔长老的意见》（1893）和法朗士以前的书有很多共同点。这里依然是对历史的热爱，和以前一样，历史并不是主要的描写对象：在有关瓜尼亚尔的长篇小说系列中，主要是关于当代现实、世界格局及其变化的潜力和路线的思索。处于这些小说中心的，仍是思索中的主人公。但具有分析头脑的天主教长老流浪者，被迫自己挣钱糊口，他不是通过自己的办公室来观察生活，而是天天直接接触生活。

《鹅掌女王烤肉店》的结构如同冒险小说，其中有着不同的奇遇、错综的爱情情节、偶然的巧遇等，给天主教长老的思索带来了精神食粮，两种自然现象——活动和思索平等共存。该小说的这一布局很像十八世纪的哲理性

中篇小说，此类作品中的情节和人物是被拿来佐证或者推翻某些哲学论题的。在《意见》中，程式化的情节被抛到一边，作者运用简单的凑集手法，把长老和自己忠实的信徒的交谈一个个地“串起来”，作者并不在意这些交谈的理由。作品结构中的这种双重计划性表现在该书甚至如同一个单独的“补充作品”，从某种意义上说，是在寻觅新的艺术综合手段道路上的里程碑，而这种二重性在新的艺术综合手段中是可以被克服的。

关于瓜尼亚尔长老的长篇小说系列中的事件发生在十八世纪。但历史的基调在此处完全是虚假的，因为人们很容易琢磨出启蒙时代的现实实际就是十九世纪末的现状。因此可以大胆地说，这些小说的主题是描绘现代生活的。作者解决的主要问题是思想和行动之间的关系。对于九十年代初的法朗士来说，这种关系是难以克服的矛盾。后来，他在自身经验中，学会了克服这种矛盾。他比同代人具有更多的思辨性，他是一位把思索和推论本身变为艺术描绘对象的作家，此时他开始行动，实施自己的原则，捍卫真理，这是痛苦地思考所发生的一切之后才得到的真理。

235· 形成法朗士公民立场的关键性因素是德雷福斯事件，后者在法国知识界社会意识的形成中起到了重大作用。正是在这一时刻，知识分子群体在政治上干预社会事件的传统得到了确立，此时在法语中出现了“知识分子”一词，起初它是一个鄙视性的绰号（讽刺智力高度发达的人），是他们的对手给德雷福斯分子起的。

德雷福斯事件把知识界分裂为两个阵营：以勒迈特尔、巴雷斯、伯吕纳吉埃尔为首的“法兰西祖国联盟”和以左拉为首的“人和公民权利联盟”。法朗士毫不犹豫地选择了德雷福斯阵营，并且在其中起到了很大作用。正是在这一事件期间，作家的悲观主义动摇了，正是从这时起，他永远投身到具有进步倾向的法国知识界的斗争中。

用新的审美观认识世界，始于法朗士关于神甫瓜尼亚尔的长篇小说系列，在其四部曲《当代史话》中得以延续，作家与这部作品一道进入了二十世纪，第一次对所发生的事件进行直接的社会批评分析。

《当代史话》由四部作品组成：《路旁榆树》（1897）、《柳条筐》（1897）、《红宝石戒指》（1899）、《贝热雷先生在巴黎》（1901）。在整部作品中，有几条彼此独立的情节线索，有大量的人物，而错综复杂的情节描写很少。结构混杂，片断多样，有时似乎是按照机械拼凑的方式结合在一起，然而这依然是一部统一的作品；系列的核心主人公形象保证了这种统一性，但首先是作者的立场和他对待被描绘事物的态度是一致的。

法朗士对现代生活的强烈批判态度，在他一开始工作就已经被确立了。它年复一年地增长、加强。《当代史话》最终确立了对世界的批判性描绘形

式,对现实的讽刺描写——这是法朗士主要的现实主义技巧。法朗士的"历史"的独特性就在于这是讽刺的历史。同时随着小说线索的发展,嘲讽的性质不断变化:愁闷的幽默变为讥讽和怪诞。

看来,《当代史话》和法朗士以前所著作品的最重要区别就在于:直接的描绘挤掉了宣言式的开头,这本是他哲理小说的典型特点。这并非因为《当代史话》不再是思想小说了,而是因为作家的现实主义在深化,他把自己对世界的认知用活生生的艺术形象表达了出来。法朗士观察现代生活,挑选那些能使人想起重大政治事件的情境,用虚构的手法再现出来,并把它们综合为一个艺术整体,其中对政治生活和斗争的局部性描绘具有概括性。但哲学上的唯理主义开端,法朗士作品的这个特点,在这里也具有极其重要的作用。作者描绘现代生活,从具有进步思想倾向的知识分子的立场出发对之进行评论。当然,贝热雷先生作为一个对过去事件的评论者,和法朗士以前所描绘的哲学家们有着密切的渊源。但这一形象业已得到改变,因为法朗士整体叙述手法在改变。这一形象在《当代史话》中的出现,不仅仅是为了说出一些和法朗士笔下其他人物一样的机智箴言,他活在这部小说中。在某种意义上说,这部作品讲的是世纪末进步的法国知识分子的历史,他们不愿接受周围的事物,渴望走近民众,认识到必须和政治上的反动势力作全面的斗争。

摆在贝热雷先生面前的中心问题之一,就是事物现存秩序的变化以及社会进步的道路问题。他和瓜尼亚尔长老一样,对此思索良多,但和长老不同的是,他把思想和行动结合起来,直接投身到那一时代的政治斗争中去,信仰更好的社会体制,信仰社会主义。

法朗士《在白石上》(1904)一书中,社会主义主题成为了中心,从体裁上看,这部作品回到了《苔依丝》中的《盛宴》和《热罗姆·瓜尼亚尔长老的意见》。如果说短篇小说《商船》在以下方面像极了法朗士的这些作品,譬如面向遥远的过去、对预测未来表示怀疑、讨论的方式,那么该书的第二部分《牛角大门或者象牙大门》,则最充分和完整地表达出这一时期法朗士的社会主义观念,尽管它们有着很多相互矛盾之处,甚至可以说,还带着几分幼稚,却是非常坦诚的看法。法朗士认为,社会主义是使人类摆脱剥削和不平等、摆脱掠夺性战争和教会精神压迫的社会制度,是给人类带来自由劳动的欢乐的社会制度。该书首次在饶勒斯创办的《人道报》上发表。·236

《在白石上》一书出版的那一年,短篇小说集《克兰克比尔、布托瓦、里凯和其他有益的故事》出版,社会不公正的主题在该书中占据中心位置。和现代生活的紧密联系,尖锐的社会问题,对所发生事件的讽刺性理解,这些都使这部集子和《当代史话》相似。众所周知,《克兰比尔》引起了列夫·

托尔斯泰的赞叹（在读完《克兰比尔》之后，托尔斯泰感叹道："他居然能这么写呀！"），他对法朗士的创作表现出极大兴趣。

在这一时期，作为政论家的法朗士积极地做了大量工作。他的这些年的政论作品，基本主题是人民和革命。是生活本身促使作家提出了这一主题。俄国1905年的革命，法国本土社会主义政党和工人运动的发展和巩固，所有这些都使作家相信，为了建立公正的社会，必须和反动势力做斗争。在作家的创作中，对社会的理解不仅体现在他的政论作品中，而且也体现在他的文学作品中；然而，审美概括的过程更复杂，显得不一致和自相矛盾。关于历史和人类未来的思想观点，对历史进程本身及其中的个人的相互关系的思考，实际上成为他二十世纪写就的最重要作品的中心。在这一时期，他创作了三部著名的长篇小说——《企鹅岛》（1908）、《诸神渴了》（1912）、《天使的叛变》（1914）。尽管它们的叙述手法、艺术手段各不相同，但法朗士提出和解决的问题彼此非常接近。这是对历史的理解，是对人类应当走什么道路的反思，是对尽可能合理地改造社会秩序的认识。

《企鹅岛》是作家对人类历史最辛辣、最机敏的讽拟，把法国历史当做了范例。这不仅是因为作家渴望写下他所十分熟悉的内容，而且在法国最新的这段历史上，仿佛是聚焦一般，集中了世纪之交资本主义社会发展的最典型特征。

同时，这是对官方历史文献的讽拟：法朗士的这部小说对官方历史文献的基本原则加以讽刺性的重新认识，消除了有关历史进程的推动力量的任何幻想。

这部书开篇是关于出现企鹅社会的滑稽剧；企鹅社会的存在，归功于基督教狂信者——非常短视的圣马埃尔——犯下的错误；这一开端为整部小说定下了基调。法朗士不怕堆砌荒谬的事，它们好像比实际涵义显得更加不可思议，作家剖析了事件的真正本质，撕下了官方历史文献试图用以掩盖真相的所有体面伪装。

作者展示出私有财产建立在什么之上，宗教的政治作用是怎样的，战争的真正本质是什么，统治阶级的道德是如何形成的。法朗士似乎没有忽略现代资产阶级国家生活中的任何一个方面，把自己以前的观察以浓缩的方式展示人前。

这一规模宏大的怪诞作品的中心是现代生活，它很容易使人透过隐喻准确无误地做出指认：读者在酋长夏蒂翁身上看到贝朗瑞将军，在八万捆草垛事件上认出德雷福斯事件，在科隆邦诉讼案件中猜出左拉对爱弥尔的审判。

在这部小说中，法朗士非常出色地展现了他的才能——可以随心所欲

地运用所有类型的幽默——从含蓄的挖苦讽刺到诙谐和怪诞。作家的风格是简洁，充满力量，强调离奇性。“同时企鹅岛富了，繁荣了。那些生产日用必需品的，却没有用的。那些不生产的，却富足有余。不可违反的经济规则就是如此”，“专制政体的人们，没收贵族和僧侣的土地，把它们廉价卖给资产者和农民。资本家和农民认定，革命适宜获得土地，但不适宜保全土地”。

讽刺并未怜惜法朗士最爱的主人公，贯穿于他整个创作的人物，在《企鹅岛》上却找不到位置：贝热雷先生在这里变为奥布吕比尔和比多-哥基依，作家忧伤而尽情地嘲讽了他对生活的完全脱离。

在这部小说的最后一部分，标题为“未来”，副标题是“未结束的历史”，以阴郁的和弦结束了企鹅岛的怪诞史。法朗士在这部作品中创造了现代资本主义城市的某种雏形，表现出令人惊叹的敏锐洞察力，但同时也展现出他对人和人类整体命运的苦涩的怀疑主义态度，这似乎是在1900年代就被他克服的看法，如今又重新成为他看待生活的主要观点。《牛角大门或者象牙大门》和《未结束的历史》，间隔只有四年，但这四年如同鸿沟。 • 237

又过了四年，在1912年，法朗士出版了他最著名的长篇小说之一《诸神渴了》，引发了最激烈的争论。如果说在《企鹅岛》中法朗士关注的中心是他同时代的资产阶级社会，那么在这部作品中作家转向了历史事件——十八世纪的法国大革命，一个被肯定的社会。法朗士早就被民族史上的这一时期所吸引，他在关于瓜尼亚尔长老的长篇小说系列和一些短篇小说中对这段历史花过不少笔墨。

在《诸神渴了》一书中，法朗士转向了革命的最后阶段，关注革命的暴力问题，一个始终吸引他的问题。法朗士不仅像一个历史学家，而且更像一个思索人是否有权决定人类命运的哲学家，去理解雅各宾派恐怖手段的意义。暴力总是使法朗士害怕，他认为这是缺乏理智和不人道的。然而，《诸神渴了》与其说谴责了雅各宾派的恐怖，不如说展示了它无法彻底解决的悲剧性。当时，卢那察尔斯基在该书前言中非常精辟地写道：“在这个疾风骤雨般的革命时代，最具有悲剧性的，是这一时代的斗士追求建立和平、爱和秩序，但遭到了保守势力的疯狂抵抗，这些斗士投入战斗，经常为此牺牲，自己和别人的鲜血撒遍整个战场，却从未来得及突破敌人的防线，达到自己渴望的目标。”雅各宾派基于为人类谋幸福的真诚信念才使用了恐怖手段，正是这一信念给法朗士眼中的他们增添了悲剧因素。法朗士立足于完全真实的历史事实，让伤感主义、忠于古希腊美德的典范和雅各宾派的不可容忍性相互碰撞，展示出强迫所有人服从自己的善良和公正的理想会带来多么可怕的后果。

该作品的这种基本冲突最深刻地体现在埃伐利斯特·甘墨林的形象上,他本是个温和善良的人,绝对服从抽象的美德,视清教徒式的禁欲主义为职责,这些把他变为诸神灭绝人性的工具。掌控甘墨林命运的命运之手为俄瑞斯忒斯主题(为父报仇,杀死母亲)所强调和加深,这个形象是大卫的年轻崇拜者描绘在自己的画布上的。在俄瑞斯忒斯的悲剧中,他让自己的人性听命于神灵的意志,法朗士从中不仅发现了对甘墨林个人悲剧的解释,而且展现出雅各宾派恐怖手段的失败和毫无意义。

不应当由此认为法朗士是法国大革命的诽谤者,而这是人们在很长一段时间里对他的评价。他试图站在二十世纪开端的人道立场上去理解这场革命,而此时的人们已经明白,九三年斗士们的理想变成了多么悲凉残酷的闹剧。法朗士对革命家们的典型信念——认为只有他们自己才是历史发展规律的化身和体现——提出了怀疑,但作家并不怀疑存在着不同于恐怖手段的解决方法,这场恐怖事件导致发起人本身成为了牺牲品。在长篇小说《天使的叛变》(1914)中他毅然决然地抛弃了用革命来改造世界的方法,讲述了一个关于任何暴动都毫无意义的寓言故事,饱含深刻的嘲讽和怀疑。

在《天使的叛变》中有大量不可思议的奇遇和可笑的故事,展示出法朗士惊人才能的就是把现实和幻想互相渗透,彼此变换位置。作者强调了最特殊事物的自然本性和司空见惯的事物的反自然本性。这部作品比《企鹅岛》多一些欢乐,而政治讽刺变得不那么尖锐,哲学冲突获得了抽象性。如果说法朗士在《诸神渴了》中把甘墨林树为自己的英雄,那么在《天使的叛变》中,前作中勃娄陀所信奉的生活观胜利了。讽刺的怀疑论者勃娄陀和法朗士更接近,对人非常宽容,非常热爱生活的方方面面。法朗士在此作中公开宣扬宽容、对生活的热爱、对美的崇拜,不遗余力地谴责把权力斗争作为目的本身的做法。

238·

法朗士所见证的那些事件,重新唤起他本人对改造世界的各种可能道路的探索。经历了战争的严酷磨练,作家拥护俄国十月革命,反对针对苏联的武装干涉。对他而言,俄国是"一个把不可能变为现实的国家",他全身心地狂热地捍卫它。

在俄罗斯,法朗士的作品为读者所爱戴,弥久不变。推崇他的人首先是列夫·托尔斯泰、高尔基和卢那察尔斯基。正是高尔基和卢那察尔斯基批驳了左倾超现实主义作家对法朗士作品意义的否定,捍卫了这位作家,认为他的去世是完全不可挽回的损失。

时至今日,俄罗斯读者依然对法朗士表现出不变的关注和兴趣,这就是颠扑不破的证明,证明了其作品巨大的生命力和流芳百世的力量。

4. 罗曼·罗兰

就给予同时代人的影响力而论，与阿纳托尔·法朗士相提并论的作家是罗曼·罗兰。这两位作家有着深刻的区别，但是也有很多共同点。比如，他们作品的核心人物都是善于思考、擅长议论的人；主题思想——哲学的、社会的、政治的——都进入人物形象的艺术结构。这两位作家本质上都是在寻觅新的英雄，或是从“单纯”的思索迈向行动的英雄，如法朗士笔下的贝热雷教授；或是在行动中能确立自我的英雄，如罗兰笔下的约翰·克利斯朵夫。两位作家不仅作为艺术家被载入史册，而且还是为社会公正而战的斗士。但他们的区别也是十分明显的。法朗士的创作激情在于揭露。虽然罗兰和法朗士一样，严厉地批评资产阶级生活方式，但建立崇高的道德价值观对他而言是最主要的。二人背负的传统也有区别：法朗士倚靠的是十七世纪的唯理性主义者和怀疑论者、伏尔泰，而罗兰则转向了卢梭，转向浪漫主义作家的经验，转向维克多·雨果。

罗兰有段著名的话（在关于贝多芬的作品中）：“我并没有把那些思想或力量的胜利者称作英雄。我只把心灵伟大的人唤为英雄。”这段话不仅是针对贝多芬这个作家所喜爱的英雄，也是针对作家本人的。他的生平可以称之为“罗曼·罗兰英勇的一生”。只需提起他在 1914 年至 1918 年第一次世界大战中的立场就足够了，他是当时欧洲最先毫不妥协地谴责战争的作家之一（见 1915 年文集《超乎混战之上》和 1919 年《先行者》）。为了做到这一点，他需要和自愿上前线的那些作家一样的勇气。后者希望和自己的人民分担艰难和危险；而罗兰选择了为人类背负十字架的道路——成为“众矢之的”，决定把真相告知民众。“应当说出来。为什么？因为无人说…… 和那些战争中的人们一样，我坚持到了最后。”（《环球航程》）正是在这一时候，按照斯特凡·茨威格的准确定义，罗曼·罗兰成为“欧洲的良心”。

罗兰在晚年承认，找寻思想和行动的契合，对其一生具有决定性的意义。在所有的创作中，他都追求克服思想和行动的对立，这种对立本是“世纪末”西欧精神生活中的特征（见《同路人》文集的序言，1935 年）。这种对立演变为理想和现实、唯心主义和辩证唯物主义、知识分子和民众之间不可调和的对立。在罗兰早期的创作如《约翰·克利斯朵夫》中就充满了这种矛盾，主人公积极活跃的秉性和其友奥立维好内省的安静性格形成了对照。后来，主要是随着社会形势的变化，这些矛盾或者被克服（如三十年代），或者被重新激化（如德国占领时期）。

罗曼·罗兰(1866—1944)生于涅夫勒省克拉姆西镇。1895年,他成为高等师范学校的教授,是一个优秀的音乐理论家(学位论文《近代抒情戏剧的起源:吕利和斯卡拉蒂之前的欧洲歌剧史》通过了答辩)。

在九十年代,罗兰的写作兴趣主要是在戏剧上。在他早期的创作中,寻找英雄的因素和宗教的信仰紧密地联系在一起。对罗兰而言,这首先是抗议侵蚀社会的怀疑主义。没有理想的生活他从来不敢想象。罗兰发表的第一个剧本是《圣路易》(1897),据此改编为话剧《转向上帝》。尽管在这一剧本中,提出的问题过于抽象,辞藻过于华丽,但他向民间戏剧迈出了第一步。

239· 1895年,罗兰在日记中写道:"刚一完成我的天主教戏剧,就觉得自己内心是一个自由思想家,有着一颗不安分的心。"这种不安分的冲动和作家转向社会主义立场有关(这里体现出法国九十年代社会主义运动的高涨对他的影响)。就在1895年,他又在日记中写道:"如果说还有希望,使现今欧洲及其社会、艺术能够摆脱灭亡的威胁,那这一希望就在社会主义。"

罗曼·罗兰所指的社会主义并不是合乎科学的概念。很可能,这是一种与资产阶级社会不相容的普遍公正的激情。在二十世纪初,罗兰得出"革命是不可避免和必须"的结论,而且把革命合乎道德的内涵提到首位。紧随自己的朋友夏尔·贝玑之后,罗兰重复道:"社会主义革命将是道德和精神上的,或者完全不会发生。"



罗曼·罗兰 照片 1910年代

《革命戏剧集》贯穿了罗兰的整个创作生涯(第一部剧和最后一部相隔四十年),它追求的是对现代生活的根本问题作出回答,这是关于改造不公正社会的道路问题。和《诸神渴了》的作者法朗士一样,罗兰也转向十八世纪的法国大革命,但和把注意力集中在革命散文和小说的法朗士不同,罗兰步雨果的后尘,在革命诗歌中发现其英雄因素的本质。在世纪之交,他创作了头四部系列话剧《群狼》(1898)、《理性的庆

典》(1899)、《丹东》(1900)、《七月十四日》(1901)。

罗兰对待祖国历史经验的态度具有革新色彩。《革命戏剧集》是使民族舞台回归到英国由莎士比亚、德国由歌德、法国由梅里美(《扎克雷起义》)所开辟的道路上去的一种尝试。

回望过去,罗兰思考的是现在(《1793年的旋风依然到处吹散》)。在前几部剧作中,和恐怖有关的道德问题占据中心位置;在第四部中,中心则是对世界的革命性改造问题。

《群狼》是对德雷福斯事件的移植。费拉少校是勇敢、不讲道义的一介武夫,德·瓦隆这个贵族被不公正地指责为叛徒,在他们的冲突中盖斯奈尔站在了费拉一边,高呼:"祖国比公正于我更珍贵。"作者喜欢杜利埃少校,他是一位坚毅的共和党人,勇敢地维护无辜的人。在《理性的庆典》中,解答的是相似的问题。该剧的中心是雅各宾派和吉伦特派之间的冲突,后者希望革命不用暴力就能成功。在该剧终场,他们意识到自己充满理想色彩的愿望是不可能在现实中实现的,就自愿地把自己交付到雅各宾派的手中。《丹东》也是立足于相似的冲突,然而,在该剧中描绘的不是虚构人物,而是历史人物。一方是"收买不了的"罗伯斯庇尔,他对革命的敌人严酷无情,另一方是同样忠实于革命,但倾向妥协的丹东。和《理性的庆典》一样,冲突的结局是民众占了上风:罗伯斯庇尔与丹东断绝来往。

在《七月十四日》中,人民群众首次成为罗兰笔下的中心人物。拉扎尔·奥什的话具有纲领性的意味:"没有人民,我们微不足道。"罗兰没有把人民理想化,他们常常"轻信和冒失"。但在自己的成功时刻,他们听从了理性和公正的召唤,完成了伟大的事业。该剧显露出剧作家的艺术创新。·240 在世纪之交,许多作家都在思索如何再现集体心理的问题。共同精神论者也给自己提出了类似的任务。但他们所理解的集体是偶然集合的人群。罗兰同样描绘了被统一革命浪潮席卷的一群人。如果说第一幕中,群众还在犹豫,不知道应当采取什么行动,那在第二幕中他们就筑起街垒,而在终场时,他们攻占了巴士底狱,开始了革命行动。主要人物激情四溢的独白形式的号召,间或被次要人物的对白打断,而全体民众都响应这些号召。在复杂的多声部中传递出大众的感受,或愤怒或欢欣雀跃。终场是群众的庆祝活动,他们沉浸在贝多芬《欢乐颂》的气氛中。

罗兰早期的创作就浸透着对人民的责任感,这种感情使他和列夫·托尔斯泰很相似,他曾多次给托翁写信,1887年还收到鼓励的回信。年轻的罗兰认为托尔斯泰是一个英明的生活导师:"啊,托尔斯泰是多么棒!在一个民族之间还进行着屠杀、法律还遭践踏的世界上,他做了多少善事,社会精英和不理智的大众都聚拢在他的周围"(见1900年8月6日给冯·梅津

布克的信)。

应当在这个意义上来审视罗兰的纲领性作品——《民间戏剧·新戏剧的美学尝试》(1903)一书。在前言中,作者简要地说出自己的主要论题:"应当为人民创作戏剧,因为它是人民创造的。"在剧烈的社会动荡前夕,他得出结论,新的社会需要新的艺术。在具体谈到戏剧时,他论述了二十世纪艺术的未来发展道路。他想象中的这种艺术是真实的、现实主义的,同时充满英勇精神,给人带来强烈的感受。

他的美学原则体现在自己的各个作品中,包括剧作、伟人传记、长篇小说《约翰·克利斯朵夫》。罗兰以他特有的社会公益心,敏锐地甚至是过于敏感地觉察出社会的不幸:"世界在毁灭,被自己的懦弱和卑鄙的利己主义所扼杀。世界几乎不能喘息。让我们把窗户敞开!让自由的空气吹进来!让英雄们的呼吸围绕着我们!"

作家打算创作优秀人物传记系列,包括马志尼、加里波第、席勒、拉扎尔·奥什、托马斯·潘恩、沃邦。已完成的有《贝多芬传》(1903)、《米开朗琪罗传》(1906)、《托尔斯泰传》(1911)。罗兰的传记有着独特的意味。它并不是详尽按照文牍刻板地叙述,更不是轻松粉饰的传记。这是艺术创作,其目的是"还给人们对生活和人本身的信仰"。

在给卡诺尔的信(1910 年 1 月 17 日)中罗兰指出,"全人类团结一致的情感和英雄崇拜"是其本性。与卡莱尔的反民主"英雄崇拜"相对立,他把自己传记中的主人公放在与他人的友好团结中去考察。依照罗兰的解释,贝多芬的作品就是一个真实的例子,富于这种全人类的涵义。这是全人类由灾难的深渊走向欢乐的道路。这是一条艰难的荆棘之路,是通过斗争和起义才换来的。贝多芬传记的核心是普罗米修斯主题。罗兰强调,在《英雄交响曲》的最后乐章,颂扬了"自由之神普罗米修斯"。

米开朗琪罗的传记比《贝多芬传》有着更多的苦难色彩,这位艺术家被敌人迫害,受到显贵顾客的侮辱,身心备受摧残。但即使这样,和基督教对苦难的辩护相对照,作家突出了米开朗琪罗作为一个"激昂的共和主义者",其反抗上帝的本质,他全身心地憎恨专制君主,把他们和凶残的猛兽相提并论。和贝多芬一样,他在精神的范畴内取得了胜利:他是一个"被战胜的胜利者"。

在罗兰的传记三部曲中,《托尔斯泰传》具有特殊的地位。这部传记,情况特别,是因托翁去世而诞生的。在这一时期罗兰很多方面都和托翁格格不入,但他没有停留在分歧上。我们应当考虑到作者的进步,这种进步在《约翰·克利斯朵夫》的结尾处已经表露无遗(二十世纪一〇年代)。罗兰对社会主义理想已经相当失望,不再认为社会革命是有益的。在《托尔斯

泰传》中已经没有以前的那种斗争精神。但毫无疑问，罗兰同时也创造了一个动人的托尔斯泰形象，这是一位伟大的艺术家和生活导师。罗兰不是托尔斯泰主义者；在托翁学说中，他很推崇生活和艺术上对恶、虚伪、欺骗毫不妥协的精神（在这个意义上他谓之“英勇的托尔斯泰主义”，见 1911 年 8 月 10 日给勃洛克的信）。

这几部伟人传记，依照罗兰的说法，贯穿的是“伟大的歌德的原则‘死而复生’，这是一种英勇的决断，勇敢地承受所有即将来临的痛苦及其高潮和跌落”。这一原则也是罗兰最长的一部巨著《约翰·克利斯朵夫》的基础。

· 241

罗兰在 1890 年就有了《约翰·克利斯朵夫》的构思。这部小说草拟的时间超过十年。《约翰·克利斯朵夫》从 1904 年至 1912 年在贝玑的杂志《半月刊》上发表（单行本在 1912 年出版）。

尽管这部作品表面看很多方面接近德国的“教育小说”体裁，但罗兰坚持《约翰·克利斯朵夫》的创新性，视该作为“信仰的象征”，结构如同交响乐，具有“音乐小说”的形式。罗兰在 1920 年给马尔维塔·冯·梅津布克的信中首次表达这一思想，在最终定稿的前言里又重复了一遍。他拒绝把《约翰·克利斯朵夫》分为三部分，指出“这部作品整体上是一个四部交响曲”。《约翰·克利斯朵夫》的内部动感不仅通过音乐作品的形式，而且通过永远流动不息的河的形象传递出来。在法国文学中，存在“长河小说”这个术语，它最初指的正是《约翰·克利斯朵夫》。此处谈到史诗般的新叙述类型，不是指由相同人物串起来的多部长篇小说（如巴尔扎克的《人间喜剧》、左拉的《鲁贡-马卡尔家族史》），而是指一部长篇小说描述一个人或一个家族在广阔的社会背景下的命运（前者如《约翰·克利斯朵夫》、安德森·尼克索的《征服者贝莱》、德莱塞的《愿望三部曲》，后者如托马斯·曼的《布登勃洛克一家》、高尔斯华绥的《福尔赛世家》、马丁·杜·加尔的《蒂波的一家》）。

在这部长篇小说的象征形象体系中，河流的形象占据首要位置。河的喧哗声伴随约翰·克利斯朵夫一生，从生到死，甚至他本人，在作者的想象中都是一条川流不息的河。这一象征符号贯穿了罗兰的整个创作，在《母与子》这部长篇中，得到了更明显的展现，该小说主人公的姓氏里维埃（riviere）在法语中即为“河流”的意思。

二十世纪初的法国文学创作多围绕小人物展开，在这种背景下约翰·克利斯朵夫的身影显得格外高大、出众。他表现出自己的力量——肉体的、精神的力量（约翰·克利斯朵夫的姓是克拉夫特，在德语中是“力量”的意思）。约翰·克利斯朵夫作为一位才华横溢的作曲家，他的主要活动范围当然是音乐。他刚开始从事作曲时就坚信，音乐是体现创造精神的最高形

式。自然,约翰·克利斯朵夫的偶像是贝多芬。

约翰·克利斯朵夫生活中的某些时刻有着贝多芬的影子。然而,依照罗兰的话讲,这是"某个新的贝多芬,是贝多芬式的英雄,但又别具特色,他被抛到另一个世界,一个我们生活着的世界"(为俄文版所作的"后记",1913 年)。

在德国古典音乐的影响下,约翰·克利斯朵夫形成了美学纲领,其最重要的论点是:"真理——就是生活。死亡——就是谎言。"或者换句话说:"创造就是摧毁死亡。"离开了祖国——德国,约翰·克利斯朵夫来到法国,跻身于当代文化的"广场博览会"。在这里,他与了无生机的"颓废派艺术——带来死亡的艺术"迎面相撞。

约翰·克利斯朵夫和作者一样,认为和他同时代的法国音乐的主要不幸就在于对唯美的追求,对程式化的崇拜,以上流社会精英为对象。在小说的第五卷《市场》中,中心情节之一是德彪西《佩利亚斯与梅桑德利》的首演。德国作曲家的批评十分严厉:"没有音乐。没有发展。没有任何连贯性。没有任何内聚力。和声十分微弱。细微处的乐队效果很不错,甚至可以说有很好的鉴赏力。但总的说来什么也没有。"

和模仿德国艺术及追寻法国艺术相对立,约翰·克利斯朵夫创作出了自己的音乐,它不是昙花一现,而是全人类的不朽乐章。约翰·克利斯朵夫最终的性格形成是和社会相对立的。

这部作品的关键词是第四卷的标题《反抗》。在小说的开头几卷中,约翰·克利斯朵夫在德国奋起反抗神学、市侩习气和专制统治。约翰·克利斯朵夫在法国不仅和颓废艺术作斗争,还抨击第三共和国的政治制度。在《燃烧的荆棘》中约翰·克利斯朵夫和他的朋友奥里维与革命运动发生了联系(起初,罗兰在构思整部《约翰·克利斯朵夫》时,打算创作"革命的情节")。在描绘他同时代的工人运动时,作者是持尖锐批评的态度的。这和那些年法国社会主义所存在的现实缺陷有关,和罗兰本人对革命理想的失望有关。但作家从未失去对人民的信念,罗兰的这一信念和组建"优秀分子"联盟的信念是结合在一起的,这一联盟由各国知识界精英组成。在这部小说中德国人约翰·克利斯朵夫、法国人奥里维及其姐安多纳德、意大利人格拉齐亚实现了这种联盟。这部作品是献给"一切在受苦、在斗争并将取得胜利的民族的自由灵魂"的。

242·

《约翰·克利斯朵夫》的后面几卷,创作于世界大战前夕,流露出与现实和解的基调。尽管有矛盾和彷徨,约翰·克利斯朵夫依然以胜利者的姿态死去。"克利斯朵夫,我们死去,是为了重生!"

这部小说的内容充满了高尚的气度,具有独特的文学形式,这些都紧紧

吸引了当代读者。《约翰·克利斯朵夫》的作者放弃了机械唯物论的观点，把它和唯心主义相对立，后者与其说是一种哲学体系，不如说是对崇高理想的（合乎伦理的、社会共有的、美学的）信仰。罗兰排斥自然主义，因为这些作家在创作中“把自然人想象为不道德的动物”，他还否定“盲从的写实主义，那只是咀嚼了事物的外壳，却无力深入到它们的本质”。作家赞同崭新意义上的现实主义，因为它对现实中的典型表现和精华做出真实描绘，并对之进行最全面的鲜明概括。在《约翰·克利斯朵夫》中，象征符号起到非常重要的作用，这并非偶然：河流的形象、旅行者的形象甚至约翰·克利斯朵夫本人的形象都具有象征意义，主人公是新的圣赫里斯托福尔，在小说的尾声，他趟过河流，抱来了一个名叫“未来一天”的孩子。

苏联批评界形成一种观点（尤其是莫特廖娃的论著），认为《约翰·克利斯朵夫》是史诗性长篇小说，但是一种独特的史诗。读者在小说中找不到民间生活的宏大场景。现实不是被全景式地再现，而是通过形象体系传递出当时的各种不同的趋势。史诗性长篇小说是综合的形式。首先，这是史诗和抒情两种特征的综合。罗兰自己把《约翰·克利斯朵夫》称为“小说形式的广博长诗”。这部作品非常抒情，体现在许多大段大段的插叙上，体现在这种叙述的情调和风格上——明朗、具有主观渲染的色彩。高尔基认为，罗兰主要是“用心灵来抒情的人”。

撇开布封的名言“风格即人”，罗兰说“风格即心灵”。由此形成小说中的主观叙述风格，可以看到中心人物内心的天马行空，真情流露。作者的叙述常常和人物的内心独白融为一体，形成昂扬的、语气加重的、有时甚至是朗诵的语言风格。

在创作《约翰·克利斯朵夫》时，罗曼·罗兰希望唤起“灰烬下欲熄的精神之火”。作者尽力完成了自己的任务。约翰·克利斯朵夫的探索，和法国及其他国家，首先是俄国的知识分子的探索是合拍的。因此在十月革命前和革命后的俄罗斯这部小说非常流行。“在国内战争时期，‘约翰·克利斯朵夫’就是那些战斗中的年轻人的同志……”（见罗兰 1935 年 8 月 5 日信）。这部作品被译成了多国文字。罗兰说，“来自最遥远的国度，来自不同的民族——中国、日本、印度、两个美洲还有全欧洲各个民族的人们，都对我说：‘约翰·克利斯朵夫是我们的；他是我的；他是我的朋友；他就是我本人’。”作为得到世界性肯定的标志，罗曼·罗兰荣膺 1915 年度的诺贝尔文学奖。

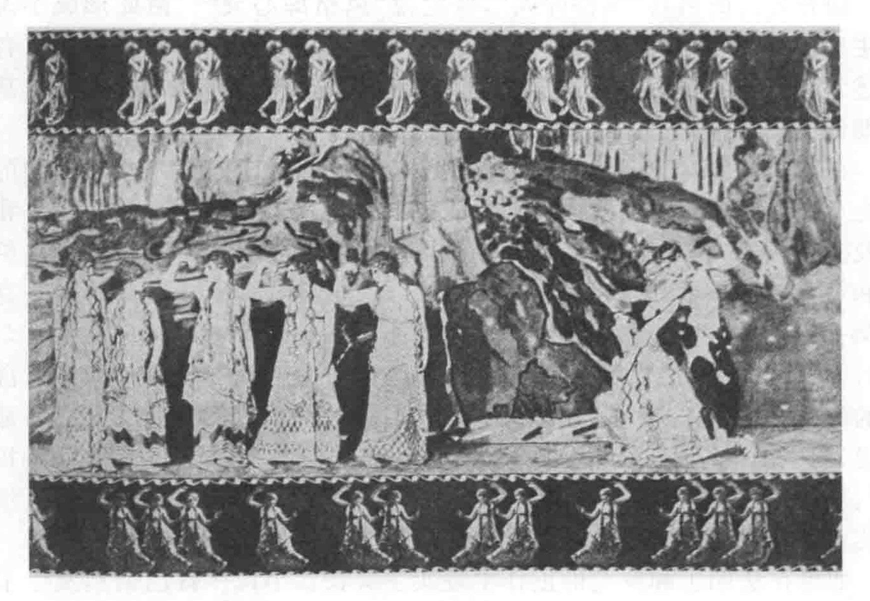
如果在法朗士和罗兰的创作中现实主义长篇小说体裁已悄然发生了变化，并且预示出其在二十世纪的发展，那么在这一时期的诗歌中，对新形式的探索则更为显著，带有纲领性的特征。

5. 诗歌

二十世纪初，尤其是头十五年，是法国抒情诗歌发生转折的时期。对其旋律和形式的改进，起初是悄悄地、畏畏缩缩地进行着，后来愈演愈烈，阿波里耐及其同龄人完成了由波德莱尔开创、兰波和马拉美承继的革新，这是对法国诗歌的基础和准则的充实与修复。

这种改革已经从外观上明显地表露了出来。过去的作诗法，基础是韵律的重复、有序的诗节、必要的韵脚，这些渐渐变成了作诗法中的偶然情况。而后，合乎规律的诗句只是许多种可能性中的一种：由于意向、品味和任务的不同，它或者被选中，或者不被选中。现在日常的（从过去所遵守的规则下）“被解放的诗”，或者是完全自由的诗、（不押韵的）自由体诗，或者是《圣经》诗歌体轻韵律、重逻辑，讲究诗行之间内容对称、和谐及局部文意的相对完整、散文诗还有它们的各种混合。在当时的绘画、音乐、戏剧中也进行着这样的变革。诗歌文化的整套工具本质上更丰富了，但这并不是依靠对古典传统手法宝库的完善，尽管这些手法在适合条件下是最安全的选择。这首先是因为在法国波德莱尔《巴黎的忧郁》武装了人们：诗歌——它并非永远，也不一定就是诗句，尤其不一定就是司空见惯的形式和道理的诗句。

243 ·



芭蕾舞《牧神的午休》德彪西据马拉美诗剧情节作曲
尼金斯基导演 巴克斯特舞美设计 巴黎的俄罗斯演出季 1912 年

对这一真理的领会，动摇了千百年来稳固的韵律诗规范，甚至还有许多其他的准则。语句的组织不再从现成思想储备中提取，而是每次重新编造，按照自己的意愿和考虑从这一意图出发，并且仅从这一意图出发。正是在这一时期抒情诗人的自我意识中历来就扎下根的牢固信念动摇了：过去好像任何人只要拿起笔打算作诗，就应当守在某种范围里，无论这一范围有多宽广，它依然是有边界的，这个边界就是诗的艺术，一组韵律学的"锭模"；好像任何一个最瞬息间的最独特的心灵变化，只有在通过某一个这样现成的"锭模"之后（如建立在对现实的感受即惊喜、愤怒、笑、忧伤等的基础上的基本变异，如语句结构近似），才有权参与诗歌艺术。

与这种故意为之抑或常常暗有所指的前提相对立，思想上允许独一无二又自成规律的许多写作方式，但这些方式是用来一次性使用的，换言之，允许抒情诗真正出现无穷的历史性和个性的灵活性，而抒情诗早在古代就与诗行联姻，各种规则一直特别强大、不容违背。如果说十九世纪弱化并最终摒弃了抒情诗的体裁—风格基础（必要的"诗化"），那么二十世纪则推翻了韵律学的羁绊。从过去的文学中区分出长篇小说体裁这个唯一的原则上无经典的、始终尚未完成的文学样式，这种区分是正确的，但在二十世纪前夕的法国却不是无条件的，因为从今以后连抒情诗也为自己争得了这些权利：按照需求的变化，想怎么灵活地调整自己的形式就怎么调整。 ·244

在"世纪末"的歌手那里，这种求索的——非经典的观点悄悄地成熟了，最终当其他各种思潮的宣告者——亚默、福尔、圣·波尔-鲁以及之后的克洛岱尔、雅各布、桑德拉尔、阿波里耐——将忧郁得无法排遣的"颓废派"驱逐而代之的时候，新的观点占据了上风。他们崇敬生活，哪怕处于最折磨人的十字路口，有时也会狂热地投入生活。当然，他们也了解痛苦、不幸和悲伤。然而，他们的前辈——往往还是导师——都难以摆脱的心灵沮丧，几乎没有传染给他们。更准确地说，他们每个人都有自己的办法去战胜它。1903年阿波里耐指出："一些遁世十年至十五年的小团体，按照自己的方式称赞重要却令人忧郁的文学，这些正让位于对健康的、使人振奋的、正确的、真实的文学的浓厚兴趣。"从十九世纪与二十世纪之交开始，法国的抒情诗恢复了被损害的精神健康。

对生活的信任远不是不经深思熟虑，也不是没有忧虑，但这种信任在对抗昨日的混乱不堪的过程中变得坚定了，因此成为勇敢发明的良好基础。要知道，把周围一切都当作只是混日子的地方，令人讨厌的地方，这种令人厌弃的悲观情绪唤起了一种以从未被阐释过的事物为根基获取点什么的渴望，同时离开了它本可以多少得到有效缓解的那些源泉之地。马拉美目的非常明确：从尘世的过眼烟云飞升到闪着蔚蓝金属光泽的地方——达到世

上所有涵义的涵义，洗去落入日常生活的一切沉渣。但最终他走进了死胡同，更确切一些说，是走入了空虚，开始怀疑，他所强烈期待的无形的澄明空虚是毫无生机的虚无，什么也没有，只能用沉默和一张白纸来申明它的存在。至于说到词语本身，它们被物质生活中充满实体感和“龌龊”的凝聚物恣肆填满，无法遏制。马拉美年轻的老战友，甚至那些最忠实的老战友，在他晚期的作品中也听清了对他们原有期望不能实现的无奈承认。他们从中得到了遗训——重新尝试，用另一种秘诀来拟定抒情诗探索的宗旨。这样，备受推崇的大师在自己多年的“（崇拜俄耳甫斯）神秘教义游戏”将尽时，对之表露出怀疑，在这一十字路口，在二十世纪的晨光中，辐射出法国最著名抒情诗人们的各条道路。

马拉美最亲密的信徒和继承者是保罗·瓦莱里（1871—1945），后者在自己的导师还在世的时候，就经历过重要的重新认识，曾离开诗坛很长一段时间，完全醉心于孤独的哲学工作，只是过了二十年“穿越沉默的沙漠”行程之后，才听从朋友们的劝告，于1912年重返诗坛。1917年瓦莱里出版《年轻的命运女神》，又过了三年，出版《海滨墓园》，引发如潮好评。

在二战前的二十年里，瓦莱里得到了能给予文化活动家的所有荣誉和尊敬，他被称为法国文化的一盏明灯，一身兼备某种几何学家的思辨和出色的“幻美”大师，这抑或是他的幸福，抑或是自相矛盾——此处人们意见相左，因而他有权非常自信地称自己最后的诗集为《幻美集》（1922）。

哲学上，瓦莱里是蒙田和十七世纪至十八世纪道德家的继承者——谈论哲学问题时，他不是写专题论文，而是短评、随笔（可能，在他的《杂文集》——每日凌晨的笔记中最成功的表现出来）。他相继谈论了世界的一切，大部分主题是关于劳动的本质和文化的，他常被一种“不理智的愿望”所控制，就是“要明了理性的极点”，并且始终在自己的解析中毫不动摇地倾力于研究认识事物的方法和创作手法。智慧的这两个目标和宗旨——认知和创造的方法论——在最尖锐化时是对立的，瓦莱里之所以同时拥有这两种才能，根源在于他全力钻研理性问题。他常常在以下两者之间动摇。一个是持怀疑论的，满足于相信最终猜中某些作品的“布局”谜底，这样可以把它再现出来，哪怕有着无关紧要的偏差（随笔《与埃德蒙·泰斯特先生促膝夜谈》，1896年）；另一个有着活跃的刚强意志，促使他醉心于独创性的工作（假如他很快成功地理解作品的结构规律），这是他所精选出来的领域，如文学、绘画、建筑（随笔《莱奥纳尔多·达·芬奇的方法导论》，1895年）。

245·

瓦莱里的目的从一开始就是分裂的，他和诗歌之间形成的复杂关系，原因就隐藏在这种分裂性上。他一生两次专心致力于诗歌创作——在他年少

时(1920年他首次把那时创作的抒情诗汇编为《老诗集》),另一次是在他快五十岁时,苦行节制自己早年的放纵之后。瓦莱里又两次扔下这项工作,埋头研究如下问题:按照康德的方式,《诗歌理性批判》意味着什么。他全神贯注地仔细分析:诗歌艺术最大潜力的条件和规则是什么,被称为"诗意"的那种纯净天然的精髓是什么。就是在这位二十世纪"诗歌的医生"献身于创作时,他也是以全副武装的数学头脑,苛求地使灵感听命于科学的精密性,认为对灵感的赞扬是有害的无稽之谈。

作为马拉美的学生,瓦莱里重视宇宙永恒秩序的思想,认为这种性质隐藏在形形色色的实体外形背后。然而,他过于冷静,不能容忍造化弄人,不能容忍每次只是"尝试"技巧,却明显不能完全靠近目标。马拉美没有经历过纯苦行者所受的折磨,因此接受此为必然的真理,即当前的工作"永远不会完结,只是中断"。瓦莱里把品达的句子作为自己作品《海滨墓园》的卷首语:"亲爱的灵魂/别去追求/不死的生命/尽量去做可行的事情",此处指的是地球上的一切可能性,并非指无论如何要走出个别易逝事物的直觉感受回归遥远的、毫无个性的原始思想,而是指要抓住个人和自然的生活之间每次这样的碰撞,即力求产生出意义的火花。这些意义的澄清和加深可以依靠精巧华丽的笔法——这是数百年来人们经过精雕细刻形成的技能,以及经过检验的、必须使用的窍门。依照瓦莱里的观点,"诗人把全部精力都花在言语区分和构成言语上;这种追求和努力是长期的、艰难的、细密的,要求多方面的智慧,它总是没有达到终点的时候,也永远不会穷尽,诗人总是希望比一般人把语言锤炼得更纯正,把自己的思想表达得更有威力和深刻,更富生命力,语句表达得更优雅和机智。"(随笔《波德莱尔的原则》)

但正是这样,把一切都复原了,马拉美派也许迁就对无形本质之阴影的反映,这是他们所喜爱的。他们重新找到了证明,满心听从上天的恩赐,深沉却直接地享受每一刻、每一微妙的差异、事物丰富性的每一点。内心精神的生命活力和它理智的框架之间有何关系,这一问题对作为思想家的瓦莱里有很大诱惑,与此相反,他在诗歌上倾向反映直观和深思的另一面,即使不是真挚的,也是可感的一面,这是对他另一面关注点的补偿。

瓦莱里在自己早期的尝试中,暂时还没有用从马拉美处借用来的图景编织出自己妩媚雅致的富于音乐感的文学花边,他当时加入到自恋游戏——反映"认识中的自我意识和顿悟"中。随着时间的推移,这成为作家所有"魔力"的核心。在瓦莱里不喜欢暧昧的、无意识的半吞半吐的话时,这一核心注定令这些魔力过密以至一片昏暗,这是瓦莱里所始料未及的。譬如,从婴儿般童贞的甜蜜朦胧感中清醒过来之后的顿悟,开启了驱使自

己身体的愿望，对自己将来的命运既害怕又为之吸引，但在动摇之后，依然接受了它（《年轻的命运女神》）；譬如，在生死循环面前的顿悟（《海滨墓园》）；热情洋溢的灵感渐渐被引向理性之岸，受此影响下的意识（《（阿波罗神殿中的）女预言家》）；夜半梦醒时分呆然不动的意识（《脚步声》）和早上不眠时、无精打采地被唤醒时的意识（《晨曦》）；在预感到自己隐秘工作的成果时，期望把它们表达出来的苦恼意识（《棕榈》）。瓦莱里被自己精心打磨、敏锐细腻、千头万绪的自我感受的各种情形所湮没。这种自我感受照样也被分为两种，被仿佛来自旁人的全神贯注的内省所包围、堆叠。当然，每一次解开这一团乱麻，都不是因为朴素之至的思辨，而是仿佛某种"活生生的思维"——不间断的修正来自内部和外部的印象和感受，内部指的是个人的潜意识库，体现出他好问的、好内省的本性，以及天性中充满的强烈、苦涩、嘹亮的意味：

公正的"中午"将大海变成一片烈火，
大海总是从这里扬起长涛短浪！
放眼眺望这神圣的宁静，
该是对你沉思后多美的报偿！
246 ·
要使这缤纷的电闪收敛要怎样纯粹的劳动，
粼粼的浪花泛起宝石的微光千重，
怎样神奇的平静正在这里酝酿，
夕阳正在那深渊的上空倚下它疲倦的面庞，
这是不朽伟业的赫赫巨著，微沫形成的钻石多到无数，
时光正闪烁，梦思正圆通。
……
……
是的，秉性猛烈的大海，
展开你的豹皮和披风吧，
让千万道神奇的阳光将它穿碎，
绝对之蛇正为你的躯体陶醉，
它咬着你那熠烁的光尾，
掀起一片类似沉寂的喧豗。

——《海滨墓园》[①]

---

① 此处采用葛雷、梁栋的译文，《瓦雷里诗歌全集》，中国文学出版社1996年版。——译注

瓦莱里精神的“魔力”充满了感官的兴奋，用柔和轻松的笔触写就，这是经过词源学的仔细校正、韵律学的改进，对圆周句的整个秩序进行了无懈可击的平衡。略显有意为之的平铺直叙在此处利用了那些潜能，正好加强了自己独特的意义承载，那些潜能是由于二十世纪诗歌文化革新的推广而显露出来的，它们和毕恭毕敬地忠实过去的遗产是相对立的。瓦莱里是西方首批敲响“心灵危机”警报的一员，这也使他1918年随笔的题目获得了最广泛的响应。瓦莱里很巧妙地使用谐音，严谨而优雅，这种旧式古典艺术似乎把自己隔绝起来，不受千百年来价值观坍塌的影响，而在笛卡儿理性精神培养下形成的自制力，便充当了最重要的保护性基石。

瓦莱里的道路，已经明显暴露出法国象征主义学派的缺陷：活生生、非档案的文学史几乎想不起这一学派首创者的名字(当然马拉美除外)。不过，它对某些人而言是作家受洗的洗礼池，因此成为他们历久不变的独特精神财富。尽管马拉美放纵的(领洗)教子们各不相同，但他们“放弃信仰”的原因很轻松便能体会到。或早或晚会有一种愿望困扰他们，那就是克服对日常尘世事物的厌恶和挑剔，克服温室般的隐秘性，克服“世纪末”孩子们病态的忧郁。无论是谁，都向往生活的新鲜，这并不脱离实际。

内部里程碑的变幻有时是那么的坚决，以至于人们从首都逃到乡村，如1898年，圣·波尔-鲁(1861—1940)迁居布列塔尼半岛；在生活中，他被简称为波尔-鲁，尽管其崇拜者觉得这个笔名太简单，为他加上外号“出色的”。

在三卷集《十字架路途中的停留》(1901—1907)中，圣·波尔-鲁被诗歌创作乃“超创作”的想法所激励，认为这是和上帝的合作，他以自己的赞美诗美化和完善生活中丰富多彩的平凡琐事。按照圣·波尔-鲁的看法，这种“思想现实主义”的意向可“使崇高事物肉体化，美化现实”，这是巴洛克式过分奢华的根源，在它的宣叙调中，充满了“占卜式”声响的相互呼应。这里没有这样的描绘，而是成串流畅的短语，其中有使人变得高尚的对最质朴事物的歌颂，同时组成某种咒语，如同庄严的清晰名录，抒发对尘世可以实现幸福的顿悟。圣·波尔-鲁用取之不尽的迂喻法组成了幻境(公鸡——晨曦的产婆；长颈玻璃瓶——水晶胸；一群飞翔的渡鸦——有翼的坟茔)，如果不透过语词洞察其背后所藏，看不到四处真诚的欣喜，如果不由着丰富多彩的想象和华美绚丽的笔调深入这些幻境，那么读者感受到的就仅仅只是辞藻的华丽而已。有评论说，在圣·波尔-鲁这个幻境组成的神奇镜子里“有着所有幸福的天堂、曼妙的风儿和神奇的风暴”。

在法国抒情诗坛上，另一股清新的风从比利牛斯省吹来，这是当地人及

“农村族长”弗朗西斯·亚默(1868—1938)。和圣·波尔-鲁一样,他年轻时就成为了作家,参加了巴黎的象征主义外围集团;不过,他急着回到了自己的家乡,回到了那一片丘陵地带,从此很少离开那里。

亚默近乎粗俗的质朴,显得和写作上的标新立异很疏远,这种标新立异是马拉美家“星期二聚会”的常客们所非常珍视的。他的“自由”诗,没有狡猾地卖弄聪明,话语朴实,甚至带着故意的生硬,似乎是被绊了一下,其诗只押元音的韵脚,相对于严格的规则,已经是自由的了,但还算不上自由诗;在诗中,他带着成年孩子的惊讶,描绘了朴素的奇迹:家畜、乡村用具、田野活计、山间漫步、普通的植物、林间的小动物、轰鸣的钟声、祖先传下的农民的歌谣。他在自己的作品《教堂钟声,从晨祷到晚祷》(1898)、《春天的哀悼》(1901)、《在天空的林中空地》(1906)中,在感动的边缘,动情地欣赏着这一切,然而并未超越这一边缘,从而保证了大部分田园诗自然朴素的魅力:

247·

暗灰色的大羊群,蓝蓝的伞已褪去颜色,
你总是散发出奶酪的味道……
你自己用冬青树削成拐杖
拄着它,你沿着斜坡向天堂攀登,
紧随在毛发浓密的看家狗的后面。你的小驴碎步快跑,
瘦瘦的脊背上,水桶不时叮当作响。
你绕过种地的人们,绕过铁匠,——
攀登结束。那里空气新鲜清凉,
那里的羊儿,宛如白色的灌木,立在草地上,
那里的烟雾,如拉开的油画长卷,弥漫在山峰上,
那里的兀鹫非常骄傲——它们的脖子奇怪地光秃着,
山峰在晚霞烟色的光晕中,
你安静地洞察着,直至曙光初现,
在那里,仿佛在无边无际之上,上帝的灵魂统治着。

在亚默这里,对当地自然的崇拜和对宗教的笃信紧密地连在一起,不过,按照拜访过一次他的爱伦堡的观察,他没有“禁欲主义和假仁假义”,因此不知怎么的,亚默敢于创作出《为与驴子一起上天堂而做的祷告》,它调皮得令人感动。亚默对家庭安适的赞叹中,不时闪烁着羞怯的愿望,如远途旅行,对乡村生活方式的笃信中,也不时流露出认为日常事物有灵性、好心肠和温和的笑话。亚默呼吸着那些年诗中的清新空气,在法国抒情诗坛

悠久的历史上，他的诗几乎是第一个对乡村日常生活的发现，哪怕主要是田园的、日常的发现。

以后的亚默继续忠于自我，只是从1906年起，他加深了对消沉的天主教的热诚之后，十分努力地把对渺小的尘世欢乐的满足，化为对上帝天意的赞美，因此，在《基督教稼穑诗》(1912)中，那些诗句都具有应有的古典齐整美。如果说对于教会的法国而言，他首先是一个笃信上帝的农人的话，那么二十世纪紧随其后的一些歌手——讴歌了土气的、农民式的法国——通常忆起亚默的一位女崇拜者安娜·德·诺阿依(1896—1933)对他的赞扬。她是诗人，对大自然有着细腻的感觉，满怀炽热的激情，她对他早期被喻为"露珠"式的作品的评价，远远高于他后期被赞为"圣水"的作品。

世纪之交的诗坛上吹来的新风，吹散了以往过于沉闷的空气，那原是一种充满脱离实际的诡计的气氛，当然，这股新风并不是边陲居民所独有。很快在巴黎，克服"世纪末"淡淡的衰弱，拨开"德国式"的无精打采、忧愁的迷雾，这种呼声的热烈捍卫者出现了——这是因为"高卢人式"逻辑分明的思维处于高峰，早在1891年，让·莫雷阿斯(1856—1910)就是如此坚持的，他以前是象征主义者，后来成为了"浪漫派"的喉舌，不过应该说，还基本未形成一个学派。1897年形成了"自然主义者"小组，有乔治·德·布埃里耶(1876—1947)、莫里斯·勒·布朗等人，他们为"回归自然"、燃烧尘世的激情而斗争；五年之后，费尔南·格列格(1873—1960)在回顾雨果的遗训之后，在《人文主义》这篇带有这一学派宣言味道的文章中，宣扬"艺术是振奋人心的，同时是柔情的，和心灵接近的，是气势宏大的，又是率直、真实的——简言之，是人性的"。虽然，这样的呼唤，并未成功地形成强有力的、长久的紧密联合，但这些自我剖析本身，就标志着诗歌气候变化的成熟。

一些与众不同的抒情诗人，逃避把自己固定在某个改革的小圈子内，保罗·福尔(1882—1960)作为其中的一员，在这些圈子之间调停，他以其孜孜不倦，显得尤为出色。他和首都的写作同行们血肉相连，在十八岁时，就已经以实验艺术剧院的发起人崭露头角了；然后，他开始出版刊物，杂志上所有作家云集，不管他们属于哪一个"派别"；他与蒙马特高地、蒙帕纳斯两处的"先锋派"写生画家建立了友谊，他们当时还未得到世界性荣誉。1912年，福尔由于轻松、优雅、丰富的文笔，博得了"诗人之王"的赞誉。

还是在刚刚熟悉抒情诗歌时，福尔就给自己发明了一种和其他作诗法都不同的方法：它外观上像散文段落，而内部井然有序，押韵、元音相谐等等，交织在一起。的确，这就是自由诗。在六十余年的创作生涯中，这一灵活的手段不断地为福尔运用，包括他补充宏大的《法国叙事诗》汇编

(1896—1956)。在这部书中,他积累了自己修订的古老传说和编年史的片断,法国所有地区的民间口头创作,交错着他去全国各地旅行的感受。关于自己爱的罗曼采洛(西班牙抒情诗歌集),一言以蔽之,诚如其中一册的副标题所写,福尔认为那是“关于幸福生活、不幸生活、死亡、历史幻想的歌,还有一些仅仅为了娱乐编来唱的歌”。福尔有时受到自己过快的写作才能的支配,快得如同人的呼吸一般。但他博得了人们的好感,颇具魅力,这种魅力来自对人类兄弟情谊的快乐和信心,来自善意的俏皮,还因为他善于赋予日常俗词以新意,并把它们调整为民间歌谣的调子:

248 ·

人们,请不要相信死亡。有时,
希望在沉睡。夕阳余晖中,只有风儿微拂,
麦穗沙沙作响。麦穗之间,
永恒在叮当轻唱。
请细心聆听。叮当声正在平息。这意味着,
再也没有时间。风儿停了。上帝
抬起了头。夜莺在树枝之间,开始哀悼夏夜。

请细心聆听。夜莺的呻吟已经停歇,
而钟声响了起来。在绿油油的大地之上,
各个村寨里,呼唤的声音在拂晓中飞扬。
人们,请不要相信死亡。

——《永恒》

有一个轮舞表达了全世界的友谊——《如果全世界的姑娘们彼此手拉手……》,这是善良意愿对人们发出的邀请,这首并未具名的歌曲至今作为民间智慧形成的精神财富,在福尔的家乡——二十世纪法国一块地广人稀的地方广为流传,在那里福尔被称作“最后一位(用中世纪法国北部方言写诗的)诗人”。

由福尔的“抒情叙事诗”的创举始,他的很多作品在诗坛上获得公认,那些年的诗歌为了革除过于脱离实际的颓废,作为一种补充,把目光转向民间口头创作,并且,不一定是本国的民间口头创作。比如:阿波里耐的莱茵河(德语)曲目,或者定居巴黎的立陶宛人奥斯卡·弗拉基斯拉夫·德·卢比奇·米洛兹(1877—1939)的作品《七个孤独》(1906)、《自然现象》(1911)、《理解颂歌》(1920),后者有着童年时在家乡湖边森林就养成的隐约的忧郁,在他作品中,回响着对古代童话传说的神奇解释。

在二十世纪初期的法国，这样的事情并非偶然：从年轻时起，圣·波尔-鲁或亚默对生活有着无意识的好感，最终他们经过深思熟虑，皈依基督教，因而这种好感有意识地稳固了下来。正是在此时，在法国文学中，以魏尔伦忏悔祈祷为征兆的一个最不寻常的悖论变得清晰起来：几乎在三百年里，法国文学都是倾向世俗生活的（甚至包括那些教徒，如巴尔扎克、雨果或波德莱尔），三百年后，在愈来愈不信奉宗教的文明中，突然料想不到地出现了一系列大师，从莱昂·布洛瓦（1846—1917）、克洛岱尔和贝玑，到贝尔纳诺斯和莫里亚克，他们直接把自己的笔触伸向了宗教价值。

在二十世纪法国的理性生活中，"天主教爆发式复兴"的原因，不单单是保守风气的冲击，左翼基督教民主党人也热衷于此，且毫不逊于来自于极端的法国"乡土主义"阵营的政治保守派。从马克思主义思想的角度看，信仰是"无情秩序的灵魂"和"冷酷世界的心灵"，因而这种爆发不再是一个愚昧得令人发窘的谜语：在文化中，信仰的火焰重又燃高，正是因为它的生命本身行将熄灭，因为资产阶级晚期高度理性导致了精神匮乏和无情。"真理高于一切"，似乎成为了和尘世间无耻谎言进行道德抗衡的堡垒。马拉美认为，对于关心心灵本质的诗人而言，信仰支柱越有吸引力，获取世俗化圣物就越失败。难怪在这些年里，在热烈捍卫这迟来的基督教"复兴"的人群中，这样的人相对少一些：以前并未离开教堂的怀抱或者并未疏远教堂。但是对于很多改变信仰的人而言，教堂与其说是神甫从生到死居住的家，没有它就不可想象，不如说是在放肆的动荡年代面前，一个可以用来逃避自我的地方。在这种情形下，古代的坚固信仰，它的减弱以一种期望作为补偿，即它不可能不存在，因为人们在它那里体验心灵的需求，否则人们将一无所靠，人们就会为所欲为，就会导致各种荒诞行为。

但这种活跃信仰的期望必然脆弱。毕竟，在法国从十九世纪到二十世纪的剧变中，在非常需要重新审视"世纪末"的颓废情绪时，这些期望至少能帮助重新获得生活感受，这些感受过去曾经被确立，又遭损害。个人在自然界和历史条件下如何确定拯救灵魂的本质，在克罗岱尔和贝玑那里，清晰地显露了出来。

夏尔·贝玑（1873—1914）是一位激情四溢的思想家，年轻时是柏格森的学生、罗兰的同志、政论家，起初和饶勒斯合作，而后又与之争吵，从1900年起出版《半月丛刊》，为自己找到了合适的位置——一直把索邦（巴黎大学本部）作为嘲笑的靶子。他把对家族祖先——栽培葡萄兼葡萄酒酿造者和洗衣工人——的自豪感，化为一种良心上的责任，要在这个由有教养的人组成的理性文化中代表那些平民的真理。在反映贝玑观点的各个片断中，折射出他对这一真理的不同理解。起初，如同酝酿了社会主义的德雷福斯主

义，他把自己早期笨拙庞大的剧本《圣女贞德》献给“所有感受生活的男人和女人，所有为了改正世界上的恶，尤其是为了全世界的社会主义共和国的胜利，坦然接受死亡的男人和女人”。而后，如同一种呼唤，把由本国历史激起的热血注入二十世纪衰弱的文明血脉中：这一文明患了苍白的疾病，依照他的判断，首先是由于滥用脱离实际的理性。最后，如同对这种文明的治疗，贝玑试图借助猛药使它摆脱：应当坚持基督教信仰避免宗教营养不良，依照贝玑建立在亲法而独立于教会的神学观念之上的估计，在法国有很多信仰上帝的人民，应当大大加强这一优势。

促使贝玑由短评转向祈祷的圣歌体史诗的信仰，是一种土生土长的、敦实的信仰。在这种信仰中，日常的、短暂的事物变得神圣，正是由于其本身属于根据至高无上的主的意愿建立的。因此，这种信仰的主要圣礼是在天然实体的、历史的以及简单的日常“生物”身上体现出宗教天意的奇迹；三个神学美德中，主要的是第二个：希望；在法国中部，主要的朝圣地是奥尔良、沙特尔和巴黎周边地区；主要的圣徒是祖先夏娃、圣母、圣女贞德和所有其他出现在法国宗教爱国日历中的庇护者，在贝玑这里则变为了农人及村镇手工业者的形象。为了颂扬他们，贝玑以令人震惊的速度，匆忙创作了取材于《圣经》的庞大系列宗教神秘剧《贞德仁慈奥义》(1911)、《第二美德的奥义之门》(1911)、《圣婴的奥秘》(1912)、《先贤祠圣女贞德之挂毯》(1913)、《圣母之挂毯》(1913)、《夏娃》(1913)。

贝玑的祈祷是回旋式的，更确切地说，似乎是围绕一两个轴心思想的原地踏步，过于冗长且难以克服。不过，在摘录的片断中，它们在某些地方使人倾倒，如融合了生活幻影中被美好照亮的灵性和内部的实体感，以及简单生活中遵守传统的庄重。重复的缓慢、厚重的步伐，像庄稼人沿着雨后的垄沟的脚步，围绕着人的听觉，感染人，吸引人；由于和以前相比，是处于一个变化的环境中，因而对最寻常字眼所有棱面进行详细的挑选，揭示出沉睡其中的丰富蕴涵，使道德的根本起源重新充满价值。有花纹的家庭手织品在哪里也未减弱礼拜的基础，然而有时对之有些束缚。于是，子女对故土的敬意和奋不顾身地效力于故乡的誓言清楚有力地显现出来，尤其是成为贝玑个人命运敏锐的神启：

在为了故乡战斗中牺牲的人儿，无上幸福，
当他为了正义的事业，武装起来的时候；
在为了捍卫父辈的土地中牺牲的人儿，无上幸福，
拒绝另一种方式的死亡，在战斗中牺牲的人儿，无上幸福。

在城市保卫战中牺牲的人儿，无上幸福——
他们就是上帝身体的城市——
为了故乡荣誉，为了你们简朴的舒适，亲人们的家园，
而牺牲的人儿，无上幸福。

在战斗中牺牲的人儿，无上幸福：他化为灰尘，
重新成为最初的尘土；
在战斗中牺牲的人儿，无上幸福，他建立了战斗的功勋，
挥舞的镰刀，尝到了成熟的麦穗。
——《夏娃》

贝玑于1914年第一次马恩河会战中牺牲，二十五年之后，法国地下抵抗组织在纳粹德国占领期间把他尊为抵抗的楷模先贤。

较之贝玑的平民爱国基督教，保罗·克洛岱尔(1868—1955)的基督教观念规模更宏大，不过同样是依照自己的方式，深深植根于民众之中。据克洛岱尔自己回忆，他十八岁时发生的两件事情注定了其宗教观的形成。当他体验“超自然力的实体感”的时候，知晓了兰波的“通灵”。过了几个月，在圣诞节的巴黎圣母院，他本人也出现了“通灵”，这促使他永远坚信上帝的所有仁慈。的确，他皈依还不到一年，就完全通过了这种理性对他的重新改造。当这种改造结束的时候，克洛岱尔充满了不可动摇的情怀，引申出“灵感即神赐”的恒等式，他获得了接近宇宙神圣之物的许可。这一神圣的东西刚刚微微发亮，然而不信教的马拉美并未掌握它。这个天赐的讴歌者，其职责、任务和心灵拯救，乃是于自然或历史偶然事件的恣肆混乱中进行诊断，颂扬天赐的英明秩序；他给任何尘世的生物赋予精确的名字，颂扬创造的奇迹和创世主的神明。 ·250

从那时起，克洛岱尔就用一个勤勉的基督徒的眼光看待万事万物，从而获得了健康的心灵，他以其中不可动摇的坚强信念来建设自己的生活。

克洛岱尔的神秘剧终究还是和他的抒情诗一样，只是侧面看像是没有裂痕的花岗岩。教堂是他的港湾，他在千百年来正统思想的庇护下，在周围流行的毫无意志力的轻率和无足轻重的政客作风面前，逃避自己的骄傲和惊慌。他醉心于适合神意的事业，以颂扬上帝作为自己的创作，损害了自己很高的天赋，因为他束缚了自己的探索目标，以终极真理的拥有者而自满。克洛岱尔的诗集有《认识东方》(1900)、《献给新世纪的五大颂歌》(1910)、《科洛娜·贝尼尼塔蒂斯》(《上帝夏季祝福的桂冠》，1915年)、《圣徒历法》(1925)、《三种声音的大合唱》(1931)、《在三十周年战

争时刻说出的话和长诗》(1945)、《愉快的欢歌》(1947)等，在这些作品中，大量的篇幅被保守的反动性、假装虔信者的空谈、对教义问答字帖的反复解释破坏了。

然而，信仰以自己的方式赋予了克洛岱尔这样的感受，那就是他觉得和所有存在的事物都有血缘上的亲近感，使他惊异地赞叹事物实体的"神奇"，它们在自然循环中尽情地欢腾，在那里孕育、生长、繁盛、结果，一刻也没有停顿。克洛岱尔不需要踮起脚以和星星交谈，不需要故意俯身，以便识别脚下的一株草茎，他直接深入地理解邻近事物，感到自己被吸引进宇宙生命自我存在的神秘之中。克洛岱尔作为抒情诗人的优点是：对一切都富有同情心，自然而气势宏大，综合心灵、理性、听觉、视觉和触觉来捕捉现实的信号。就这样，他在自己的"言语"中，把渺小和宏大、雄辩和口语、物质的和抽象的、痛苦和欢腾形影不离地结合在了一起。

为了对世界整体加以把握并使之变得适于居住，克洛岱尔让自己顺应无韵律的《圣经》诗歌体，最终在法国诗歌艺术中确立了自由行段的使用。克洛岱尔的《圣经》诗歌体声音洪亮，犹如海风拂浪，节律自由，有时悦耳动听，音调和谐，有时如宣叙调般结构不严密，总是从容不迫地展现被叙述事物的所有的必需情调。克洛岱尔在《离别叙事诗》中的创作便是如此，这是致命的危险疾病突然发作之后与亲近朋友的谈话。

> 别了，朋友。我们来自那么遥远的地方，
> 以致你们不敢相信这次会晤。
> 是的，有点有趣，有点可怕。但现在一切都已
> 各就各位，周围的世界——舒适独特。
> 无情的认识战胜了我们，我们势必把它暗自保留：
> 亲人的帮助对人没有用处，死人掩藏在那个
> 认为他是活着的人那里。
> 你仍旧留在我们中间，残酷的认识，吞噬着
> 空洞的一切！
> 我听见："艺术，科学，自由的生活"……
> 弟兄们，我们怎样彼此理解和感受？
> 让我快点离开吧，为什么你们不愿让我处于安宁。
> 我们已经到了船舷边，你们留在了陆地上，
> 跳板被拿走。
> 天空中，最后一缕青烟渐渐消散，你们留了下来，我们
> 再也见不了面。

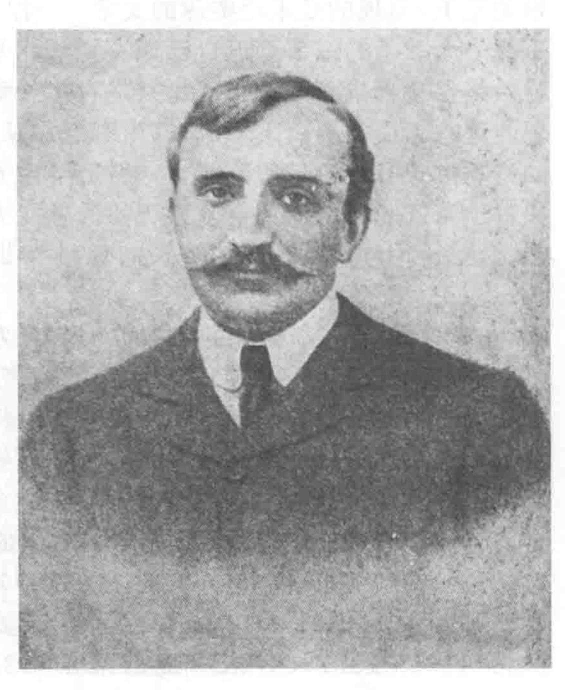
只有永恒的太阳挂在水上，这是神的旨意建造的。

我们再也不会返回到你们这里。

针对不同的主题进行细微的调整，克洛岱尔的写作随意地包含着颂歌的欣喜、日常的描绘、宗教仪式、口头交谈、民歌的熏陶、古典遗风、痛苦的叫喊、轻盈的幻想、牧师的教导。克洛岱尔如管风琴似地歌颂生活，他感到自己胸中有着一架管风琴，从不同风箱传出气息。

亚默、福尔、克洛岱尔努力求索，取得了无可辩驳的成就，把抒情诗引入乡村与山间小路的漫步，浸淫在世间万事万物和古代遥远的传说中，他们尝试把诗歌由形而上学的玄妙内容转变为生活发现者的传奇故事，这些尝试仍然是对社会情绪中明显表现出的这种需求的部分回答，这些尝试在第一次世界大战的前夕仍未结束——一直到阿波里耐和他的"先锋派"战友们转向二十世纪文明的主航道和探索以前从未出现、与之俱来的新奇事物时，才得以告终。

把词语与飞速变化的现实联系起来，这种技巧依靠方方面面的触觉。·251 准备之一就是轮船和铁路时代新大陆的发现者"奥德修斯"们，在这些旅行日记中，有着自由开阔的地理视野，陶醉于地方特色和异乡风情，有着对各个民族历史形成的独特敏锐鉴别力。瓦莱里·拉尔博（1881—1957）在城市乡村漂泊，写下《巴纳布斯，他的诗和日记》（1913），其中笔触奔放随意的报道式的描绘，在那些年描写去往地球各个遥远角落行程的诗歌汇流中，和船医及考古学家维克多·谢阁兰（1878—1919）的深入体验思索并列，后者甚至还写到了中国古代文明（《碑林集》，1912 年）。然而，当时去遥远的地方进行远途旅行迸发的灵感中，最独特忠实于诗歌、几乎最巧妙的歌手是瑞士人弗



保罗·克洛岱尔 照片 1906 年

雷德里克·索赛，他在法国更名为布莱斯·桑德拉尔(1887—1961)，德语词根不见踪迹。

桑德拉尔于旅行途中的逗留，不仅是他游荡生活的方式，还是生活梦境的断面，令他的诗歌有一种路途小报般不和谐的意味，只是在暮年，他把这些诗歌收入《周游世界》一书中。桑德拉尔的创作指涉转向外部明显不同的习俗、建筑、服饰、生活习惯，尤其是所有产生于十九世纪的科技发明，这种转向还承载着一种愿望，即见证此时来自于生活的认识本身是如何受到最严峻的摧毁的，因为此时遥远的地方变得不再遥远，以令人眩晕的速度即可到达。

在桑德拉尔的《纽约的复活节》(1912)一书中，流露出在城市水泥丛林中的孤单慌乱感，由此转入一个颇为司空见惯的轨迹，抒情叙述风格呈现出亲切坦率。在俄罗斯坐火车四处旅行中，桑德拉尔很快转向直接的描述，犹如新闻剪辑，叠加着自己的观感，闪现着有关的思绪，这就是《西伯利亚大铁路和法国小让娜的散文》(1913)。稍后，叙述转为分解零散的时刻，在激烈的瞬间认识世界，以致当时无暇思索、审视自我和悲伤。

敏锐的目光和生疏的景象——有时是航行或飞行中见识的景象——突然零距离接触，展现在旅行家面前。他贪婪地留心这一切，由此在桑德拉尔的笔下，出现的是未经雕琢的文字——浮光掠影的、现时的景象描绘。由于每一个散落的细节都以自己原有面貌出现在他的自由诗里，被观察的素材始终保持着自己的新鲜度。只是对这些瞬间的画面的选择，以及突然闪现的这些画面的离奇组合，泄露出有意服从构思的意图。这种新闻电影般的诗歌形式有着自己的陷阱——满足于浮光掠影地反映事物的表层，桑德拉尔也未逃脱。但受到自己灵巧的构思能力的感染，他完成了相当重要的文化使命：力所能及地促使人们思维意识的发展赶上人们生命活力的状态。

桑德拉尔发现新大陆的奇遇如同某种发现城市的过程，如同感受产生于二十世纪机械文明中人群聚集的情况，考察由房屋、工厂、事务机关组成的庞大聚集点。如果桑德拉尔按照自己的特点，继承波德莱尔及其后的维尔哈伦的困惑——这种困惑是由于在城市拥挤的人群中，个人的孤独感愈加强烈所致，那么桑德拉尔本人以及其他“先锋派”捍卫者们的这种尚未完全消失的焦虑，必将和对城市日常生活中的特殊魔法的迷恋交织在一起。首先是“修道院”小组的诗人们促进了这种转折的开端，这一小组成员有勒内·阿尔科斯(1881—1959)、乔治·杜亚美(1884—1966)、夏尔·维尔德拉克(1883—1971)、乔治·夏耐维尔(1884—1927)，他们在1906年至1907年巴黎附近废弃的修道院里创建了这一协会，儒勒·罗曼(1885—

252 ·

1972)起初参加了这一组织，而后成为其领导人。小组诗人信奉罗曼发明的“共同精神论”[①]，类似某种社会心理的神秘主义，要让分散的个人统一为众人的同心同德，即使以最偶然的理由，也能在城市里拧成一股绳，当然也同样容易分崩离析。这种心灵汇合本身每次都有不同的闪光点——如维尔德拉克温暖诚挚的兄弟般情谊(《爱的书简》，1910年；《无望的歌》1920年)，或者相反，如罗曼的抽象的“聚议性”(《万众一心的生活》，1908年；《颂歌与祈祷》，1913年；《欧洲》，1916年)，然而这种心灵汇合都是以市民的自我感受作为滋养土壤的。

意大利未来主义者的引路人马里内蒂，于1909年在巴黎发表第一个宣言，围绕于此的争论成为了另一股推动力，即要拆毁直到那时还把抒情诗和城市文明隔绝开的掩体。

马里内蒂所滥用的技术主义，尤其是他的建议——把所有对过去的继承都如无用的垃圾一样从门槛边扫走，这些观点在巴黎并未获得盲从。甚至罗曼的朋友们在哲学上的无谓努力，常常削弱了他们诗歌上本就微薄的天分，而他们少有创见，在以前很少触及的材料前畏葸不前，除极少情况外，这就造成了他们孕育的果实在萌芽时就是枯萎的。即便如此，在这两种情形下，诗歌创作也在习惯和适应现实，这一现实已经超越了它，过去的陆地承载不下了。

给这一现实选配自己的钥匙时，“先锋派”本身由于不无根据的顾虑，在平铺直叙的平淡之爱中被卡住了，他们把支点由逼真的描述转向激烈的表现，这种表现取决于自己，如“普罗米修斯般”把事物自由地、按照个人意志化为天然或人工的痕迹。他们为自己找寻支持的论据时，常常援引二十世纪文化艺术和科学的发明。因为根据阿波里耐巧妙的研究观察，还是在古代人们为了加快自己在地面的移动，就发明出完全不像腿的轮子，以此简单地把腿延长。自然科学知识在“世纪末”诗人那里不受欢迎，如同一个只重理性的阴险传播者，现在总算在这批诗人的接班人那里重新找到了自己的尊严，这是由于和当时的气氛和谐：从下到上生活安排的更新、对昨日取得的成果永远不满足、目标指向明日的发现——从此以后，诗人流行向学者们看齐，认为自己的职责和他们一样，“在通向无限和未来的要冲上战斗”(阿波里耐)。

为“先锋派”作家提供借鉴的，还有比科学更为丰富和亲近的学科——就是后塞尚时期的绘画，它把音乐从教导的地位挤走，紧随魏尔伦之后，十

---

① 二十世纪初法国颓废文学流派之一。——译注

九世纪末兴高采烈的“瓦格纳分子”把绘画抬到了这一位置。画面上被刻画出的物体性连同毕加索、马蒂斯、布拉克、夏加尔空前自由地转换描绘的事物面貌，这些被先锋派诗人友好地领会，作为他们绞尽脑汁创作的有益解决方法。阿波里耐年复一年以罕见的鉴赏力，对起初难以辩明的界限——由衷的还是凭空虚构的——巧妙地作出判断，捍卫了自己的朋友们在绘画艺术上的探索，而在 1913 年，他发表了评论文集《美学深思录》，论述他们的初步转折。阿波里耐说，捍卫他们的正义，历来是他本人事业开始的宗旨。首先最根本的是，确立对生活素材进行这种非模仿的加工，根据个人眼中的事物，这一素材有权被熔化。按照阿波里耐的看法，最终完成的画面或著作，每一笔涂抹、每一行文字都应当是“再创造的”，而不是对自然的“再现”，是“重新创造的世界，有自己本身的规律”，是前所未有、独一无二的“超现实”。

造型艺术和文学艺术，永远是既合作又竞争的关系，这种有利于后者的倾斜，使陌生化、双关—游戏的手法获得了充分的理由，用之传递任何平庸 253· 的感受和日常生活。在阿尔弗雷德·雅里(1873—1907)的布尔列斯克[1]中，尤其是他的木偶滑稽剧《乌布国王》(1888，1896)中，回荡着刺耳的咯吱声和发自肺腑的得意冷笑；在“幻想家”特里斯坦·德雷姆(1889—1941)和保罗-让-图勒(1847—1920)那里，在奇妙的雅致和腼腆的微笑中，流露出裹于其内的刺得人心痛的话语；莱昂-保罗·法尔格的复杂融合着温柔、调皮和幻想，这种充满了严肃性的不严肃以自己各种不同的类型，紧靠在法国诗坛的边缘，一直到被先锋派承袭和启动，在阐释日常生活时，把它作为奇怪现象——快乐的、悲哀的、有趣的等等的源泉。

这远远不是空洞无聊的游戏，在这种游戏的灵活性方面，占据首位的是马克斯·雅各布(1876—1944)，他是“先锋派”的奠基人，毕加索和阿波里耐形影不离的朋友。

“纯粹的抒情风格在民间浪漫歌曲以及神奇的童话中都存在”，——雅各布在他的系列作品，从马托雷尔修士的《布尔列斯克和神秘作品》(1912)到《讲凯尔特语的小姑娘的长诗》(1953 年结集出版)中，解释了他家乡布列塔尼的凯尔特人民间口头创作。从古代凯尔特人的传说中汲取的养分渐渐堆叠在雅各布的幻想梦境中，他转而笃信上帝，这种观点掺杂着基督教的成分，组成了表达奇迹的婉转起伏、闪动着异教色彩的《圣经》内容。然而，在雅各布那里，神秘论者常常和淘气的故弄玄虚者并存，超自然可怕的事

① 法语 burlesque，文体故意与情节不相符的幽默诗、剧本等作品，例如，用庄严词句描写滑稽场面等。——译注

和可笑的事并列，晴朗和启示录的黑暗同在。总之，对他而言，对意料之外的突然事件的苛求，不仅是生活的统治者，还是灵感的主人，他坚定地回避被固定在一种音律和倾向上，狡猾地弯来弯去。雅各布感谢生活游戏的无法预见性，以此给他的散文诗命名，有时候作品浓缩为短短的格言警句，如关于巴黎存在古怪的分散性：《摇骰子的皮杯》(1917)。雅各布是词语和诗句的魔术师，尤其在诗集《中央实验室》(1921)中表现精彩，他令人震惊，毫不拘束地从任性顽皮的想象转向可怕的幻影，由嘲笑庸俗迟钝的想法转向哀泣和哭诉，由双关转向祈祷，由甜蜜的幻想转向狡猾的丑角表演。这一整个万花筒被令人感动的脆弱心灵的同情心从内部照亮，这一心灵在各种想法之间辗转反侧，如在对自己难以理解的现象的恐惧和希望重新回到儿时美满富足的世界之间，在进行赎罪的苦修和拯救的痛苦之间，怀着与生俱来的、晶莹的、纯真的婴儿般的神圣。

二十世纪初期的先锋派在对生活的发掘中，有两个分叉的支脉——记录式和游戏式，代表人物分别是桑德拉尔和雅各布，它们常常错综交织，时而在阿波里耐这里联合起来。阿波里耐处于十字路口的交叉点上，这是由在当时文化中所有的探索组成的十字路口，而他的活动成为这些支脉的顶峰。

纪尧姆·阿波里耐(1880—1918)本从母姓名威廉-阿波里耐里·科斯特罗维茨基，他具有波兰—意大利血统，出生在罗马，很小的时候，被母亲带到法国南部，遂改为此法式名字。虽然他骄傲于自己的斯拉夫血统，但他在学校里吸收的法国文化永远成为他身体的一部分，1916 年他得到法国国籍。



纪尧姆·阿波里耐　毕加索作品　1916 年

• 254

阿波里耐从年轻时起就和巴黎的作家及画家有着友好关系。这个多情的南方人被巴黎深深地吸引，当过一些寿命不长的小报的新闻编辑。在蒙马特尔的画家工作室里，以及蒙帕纳斯车站附近的小饭馆内，他和毕加索、马蒂斯、布拉克有着密切的联系，他们属于不同类型的画家，组成绘画的“巴黎学派”。随着第一次世

界大战的爆发，阿波里耐不得不离开巴黎，在 1914 年 12 月成为志愿兵，走进战壕，在 1916 年 3 月，他被德国炮弹的残片击中头部，负伤后返回巴黎，在军队医院治疗，健康再也没有得到完全的恢复，以致在"西班牙"流感的爆发时染疾不治。在巴黎，阿波里耐登上了写作行当的各个台阶：从提供小说商品的机灵"写手"到文学界崭露头角的明星，在离荣誉一步之遥的时候，去世了。

执着追求发明的改革者，少有像阿波里耐这样不仅仅珍爱过去的遗风，而且在决定开始根本性变革之前，还如此成功地推动了传承。他甚至做到了像他所说的"我从不是一个破坏者，而总是一个建设者"。

阿波里耐达到了成熟，他是中世纪歌手的遥远继承者，这些歌手本是想呼唤"爱—恶—幸福"，但未成功，他还继承了德国浪漫主义作家对所有旧传说的虔敬，以及拉马丁、魏尔伦音调和谐的忧郁。阿波里耐忧伤的源泉是一种伤感思想的古老原始的悲伤：飞逝的生命之河携不可弥补的损失奔流而过，流走了易逝的欢乐、烟消云散的幻想和冷却下来的激情。

爱如流水飘然而去
爱如不慌不忙的岁月
如熊熊燃烧的希望
在不幸降临的一刹那
悄悄溜走

钟声敲响黑夜降临
我站立着时光在流逝
一小时一小时一周一周流转更替
爱不会再来
仅仅不变的是
米拉博桥下静静流淌的塞纳河
钟声敲响黑夜降临
我站立着时光在流逝

——《米拉博桥》

阿波里耐的哀歌中充满了民间传说故事的痕迹和影响，笼罩在柔和、即使晦暗无光也很少失去自制的忧郁气氛中，构成《醇酒集》(1913)中交替的两层之一的基础，这是他第一本汇编的诗集。按照本身亲切的朴素和韵律结构上的严整来说，该诗集的组成部分——"莱茵"组诗(《五月》、《钟》、《罗

拉莱[①]》)是它的核心,这些诗作于1901年至1902年间的德国,当时阿波里耐在做家庭教师,后来偶尔又补充了一些这种亲切坦率的自传体内容,如《爱遭不幸的人之歌》(1903—1904)、《在圣诞老人的监狱里》(1911)。

按照阿波里耐本人的话说,《醇酒集》的另一个层面是"探索新的、同时是人道主义的抒情风格"的成果,是对"古老诗歌创作游戏"的微小调整,使之适应混乱城市的情形,这里人头攒动、震耳欲聋,古旧和新生并存交织(《来自兰道路的侨民》、《熊熊燃烧的篝火》、《订婚》)。对于阿波里耐而言,世界上所有时间更迭的流程是其思维的必然棱镜。他现在有着大量不仅仅是无法释怀的损失,而且还有精神焕发所带来的期望,对往昔从未有过之事的收获,甚至是焕然一新的往昔。阿波里耐绝对不会突然陷入愉快乐观的心平气和中:在凶狠的庶民中,游唱诗人孤苦无依,阿波里耐在中篇闹剧小说《被杀害的诗人》(1916)中,以此比作自己的命运,而在《醇酒集》中,这种孤苦无依已经成为他腻烦的痛苦和忧伤。他依然被自身一直发生着根本变革的现实所强烈吸引,这是由灵巧的手和求知的头脑创造的,其所处的强大的文明和大自然同样使他陶醉。阿波利耐常常甚至是逐一回忆自己偶然遇见的稀奇事,他只是新奇地注视着,这些相距遥远的事物被他幸运地选中,并联系在一起,以澎湃的形象表达出来,因为他自己完全意想不到——"紧挨着埃菲尔铁塔的牧女/清晨一群羊在你的脚边咩咩叫";"礼拜五去世礼拜日复活的上帝/基督飞向天堂比所有飞行员都飞得更高/世界高度记录属于他"(《地带》)。

对周围世界和自身的观察,混合着辽阔的世界和珍藏于内心的东西,掺杂平素的简单和迷人的神奇,综合了亲切和机敏、神话的暗示和报纸上的最新时事新闻——所有这些都是阿波里耐使新生事物能被人适应的不二法门。诗人在揭示发生在不同时间和空间的现象之间的同源关系时令人感到惊讶,有助于用最平常、似乎是不好看的细节雕琢出涵义丰富、多义的隐喻,如阿波里耐在宣言兼遗言的《新的意识和诗人们》(1918)中所说的那样,他对未来"真实性"的推测是对明日真实的狂热期盼。

和马拉美一样,阿波里耐把自己寄托在俄耳甫斯传说的庇护下,俄耳甫斯"发明了所有的艺术、科学,因为他有渊博的法术,能知未来"。[②] 然而,与马拉美相对立的是,阿波里耐并没有为提炼所有事物——它们不容置疑有着一体不可分——的根源而绞尽脑汁,而是等待来自与周围沸腾生活进程

① 德国传说中的女妖,出没于莱茵河岩石上,以其美貌和歌声诱惑船夫驶舟触礁,常常作为玩弄男性的美女的象征。——译注

② 出自阿波里耐《动物寓言集或俄耳甫斯的队伍》(1911)一书后记。

的通灵，这是“俄耳甫斯式”的顿悟。他殷勤地放眼刁钻古怪的偶然事件，无论那是铭刻在记忆中的往事、稀罕难解的，或者相反，日常的闲话，抑或以个性鲜明的特征让人惊讶的事物，抑或头脑中一闪而过的想象假设。阿波里耐让它们时而交叉缠错，时而和其他看上去偶然的事件分清界限。整体的统一性并非由于只用一种方法来写作，虽说这种写作平稳、准确地持续展开，而是由于不同主题的纵横交错。这种统一性出现在不同主题直接对接的地方，没有偏重理性的铺垫，彼此是完全不相似的印象和想法。它们之间的连接不需要任何依据，除了精确无误的想象。只可以在每行字数不等的自由诗曲折的路径上前行。他每次都改变自己调式的差异，从似乎随意、顺便地坦白最隐秘的东西，到不拘束的响亮辩才或者口头交谈，从诗句被拉长到流行的一排，到诗句短小而孤零零地放在空行记号的上面。但在所有的这些变形中，这种顺序不同、没有韵律的自白语流依然没有泛滥，总是处处忠实于阿波里耐自己的声音。从日常口语片断到匀称整齐、清晰明快的圆周句，还包括不连贯的、未说完的句子，以及需要词的重读，他毫不拘束、满腔热忱，敏锐地游动在自己的高峰和低谷以及闪变之中。

《醇酒集》的两个层面——一个是博得大家好感、常见的，另一个是探索的——在该书中泾渭分明，由此给人的印象是有意为之。阿波里耐在这里似乎采取的是在心灵记忆深处的漫游。他迷恋于岁月不可逆的次序，在《醇酒集》的上半部分他抱着这样的想法：复现化为乌有的爱的幻影，这是他所珍视的。但是枉然，他的复活咒语歌谣变为根除幻影的告别。而后在该书的下半部分，渐渐地出现并加强了另一种追求，尽管不无动摇，仍是渴望诱人的远方，向上的冲动，迎接另一个天堂和慷慨的太阳。这种隐义的隐约存在依靠该书头尾两部分的提示，这是他的两部最有分量的剧本：打头的是《地带》，结尾的是《萄月》。它们之间彼此呼应，以不同的方式指向书名《醇酒集》本身：阿波里耐连续几昼夜焦虑不安地徘徊在巴黎他的《地带》，在路边肮脏的酒馆喝辛辣的酒，这种苦楚使他想起周围的一切，以及自己令人痛苦的、错综复杂的生活；在《萄月》中他是拉伯雷式的“巴黎的叫卖”，享受了法国所有地区丰收的葡萄酒。这些葡萄，受到太阳正午光芒的照射才会丰产，太阳的光芒宛如鲜血，升起在晨曦中，这是《地带》的最后一行，“被割断脖子的太阳”，地平线犹如切割机的刀刃，每天早上从地球的身体上把太阳砍下。因此《醇酒集》的主要流向是从容不迫、非笔直的——时而出现漩涡，时而波纹向后，时而急流向前——这是缘于起初无处安身的漂泊思绪，以及最后感受到和世界血脉相通，从而溢出的醉人喜悦。

在《醇酒集》中，阿波里耐拒绝使用标点符号，他为这一做法煞费苦心。有人指责他的表达无谓而混合着古怪，他辩解道，这符合常理，因为如果认

真完成诗歌的韵律起伏的话，“诗本身的韵律和以停顿为切分乃真正的标点符号，其余什么也不需要了”。阿波里耐首次在诗歌中作出这样的革新，并且一贯坚持，从这时起，法国很多诗人仿效这种做法，甚至传到了海外。 ·256

阿波里耐总是抑制不住地打算进行另一种尝试，写出稍晚所钟情的“美好的文字”：诗歌和图画同体，诗句依照被描绘事物的轮廓摆放，和招贴画及明信片上一样。阿波里耐想把它们独立收入一本小书，而书名则是对自己的画家朋友的一种戏谑式的挑衅：《我也是画家》。随之爆发的世界大战匆匆破坏了这种有利于此类革新的社会思想的根基，这类革新以炫目的想象使一部分人折服，使另一部分人有受愚弄的感觉。尽管在前沿阵地上，阿波里耐起初找到了美化战壕的力量，在1915年甚至用胶印机巧妙地印刷了一本诗画书《在大炮前面的箱子》，后来这些试验逐渐减少，但留下了难忘的滑稽事，有时闪烁着火花。确实，在1918年，他还把这些诗歌收入自己的第二本总结性诗集中，甚至称之为《抒情的表意文字》，尽管此类诗歌在书中只占了一部分。

这本以“和平与战争的诗集”为副标题的书，分为六部分，是阿波里耐在《醇酒集》之后经历的六个阶段，而其总和就是自白日记。

在本书六个部分之中，背景置于一战之前的第一部分“浪潮”显得尤为突出。这里进行着阿波里耐式的几乎是最果敢的各种尝试，常常没有试验阶段。“抒情的表意文字”这种词语的“拼贴画”，如同把咖啡馆里的闲谈片断、巴黎人群的交谈、广告、报纸短讯黏合在一起。如果记起马雅可夫斯基，那么这里“不会说话的街道”也希望说话。在西方，“电影蒙太奇式”的诗歌之萌芽，阿波里耐的“拼贴画”，是受到马尔克·夏加尔(《穿过欧洲》)、尤其是罗贝尔·德洛奈(《窗户》)的画作所鼓舞而产生的，他们的画表达出空间相距遥远的地方同时发生的事件。宛如对未来的预示，这是给后代以神启的书，它们扩大和固定了著名的《山冈》一书的理念，此书是阿波里耐和自己青年时代的告别，同时他由信仰开拓转为信仰“充满理性”。

《抒情的表意文字》其余五个部分，每一个都是阿波里耐生活中的重要时期，从战争的第一天一直到他太阳穴受伤。在伤情缓慢好转后，阿波里耐重新加入巴黎的生活，无意中成为后续“先锋派”——超现实主义者布勒东、苏波和阿拉贡的导师(后者使用的术语“超现实主义”，是阿波里耐首次在自己的剧本《蒂雷西亚的乳房》中使用的，1917年)。

关于阿波里耐的精神和生活的安定性，是他当兵时就具有的，他当时的大量爱情诗见证了这一点。在《抒情的表意文字》和《献给爱的生活》(1917)等书中，阿波里耐只是部分地表现了恋爱中的战士：他从靠近前线

的地方寄给女人的大部分信件,以即兴诗人明快、轻松的笔触写出了对死后世界的认识(《寄给露的信》,1947 年,1955 年;《寄给玛德莲的信》,1952 年)。每一次这些信都带着其收件人的风格印迹,也带着倾慕者本人的不同感受:从热烈坦白的激情到自制安静的温柔。

到了《抒情的表意文字》的中部,几乎每一页都透出使人振奋的自我感觉、对战斗苦难中别样景致的倾心迷恋。在前线的危险和贫困之中,阿波里耐不想抛弃自己永远的渴望,即不断在生活中有着新发现,在当时的一封信中,他把这确定为"不断地有意识地享受生活、理解生活、观察、了解和表达生活"。然而逐渐地,残酷掩体中的现实束缚了这些起初快乐的感受。这本书越接近尾声,越是经常出现经过新闻检查、被剪掉的痕迹,尽管阿波里耐的爱国热忱依然从未动摇。不过,他没有违背教规,在起初粗俗的欢呼声中,他没有成为亨利·巴比塞的战友,后者对有毒气的残酷战场进行257·了揭发。对于战斗中的阿波里耐而言,诗歌的魔力就是给士兵的劳动和岁月从内心真诚、谦逊地以人性的关照,从不装腔作势,而非如那些讴歌"危险中的祖国"的、半官方的后方歌手们所做的:

在附近后方的乡村
走着三个疲惫的士兵
刺鼻的尘埃包裹着他们
从头到脚

他们望着平原谈论着过去
当炮弹突然
呼啸而过
他们只是漠然回望

不谈论晦暗帘幕后的未来
而是讲述往昔岁月思绪缓缓
向后移动。禁欲生活继续着
使他们习惯死亡

——《禁欲生活》

在四年流血生涯行将结束之时,以《抒情的表意文字》一类作品作为其结束标志的是《胜利》、《红褐卷发的美人儿》,在阿波里耐的声音中,希望之声越来越强烈,昭示着他今后的成就。在 1918 年 11 月 11 日签订休战书

前，病魔夺走了诗人的生命。

在阿波里耐去世后，他发表在刊物上的一些零散诗稿和手稿立即得到了出版。在这些由失落的诗歌组成的文集中，尤其珍贵的是早期的两本尝试集《存在什么》(1925)和《忧郁的捍卫者》(1950)。阿波里耐遗产(包括中篇小说《堕落的魔术师》，1909 年，以及短篇小说集《异教首领和 K》，1910 年)的探寻者以辛勤的劳作，令诗人的创作最终的呈现有如浮动着的冰山，其顶峰是《醇酒集》和《抒情的表意文字》，水下庞大的部分是它们的基础。

阿波里耐的名声多年来不仅响彻法国，而且远播海外。今天他的诗歌是二十世纪久经考验的文化财富，在二十世纪的文化中，不少大师以此自豪：他们是沿着阿波里耐的足迹前行的。其中证明之一就是：一位捷克诗人维捷兹拉夫·涅兹瓦尔慨言，“感谢伟大的阿波里耐，没有他，我们这一世纪就会止步不前，要请求先辈的施舍”，尽管他们可资借鉴的东西很多，但都是过去时了。

第二章 意大利文学

1. 十九世纪末二十世纪初的文化环境

1893 年，已是著名诗人和小说家的加布里埃尔·邓南遮，广泛地吸收了其同时代的欧洲文化，首先是法国文化学派的经验。该年，他在罗马的一家报纸上发表了三篇关于埃米尔·左拉的文章。带着他素有的文学鉴赏家的自信，邓南遮宣称十九世纪道德和神话的“完成性”，“自然主义”和“实证主义”的“完结性”。他写道：“经验终结了。科学不能重新占据空旷的天空，并将幸福还给被它夺去了质朴世界的心灵。我们再也不需要真理。给我们梦想吧。我们只有在陌生事物的庇护下才能得到休憩。”

能够敏锐地觉察到世界观中产生的思想变化的能力，帮助邓南遮做出正确判断。九十年代对意大利来说是真正的历史分界线。1870 年，意大利王国成立。恩格斯在说明此后二十年意大利国内的状况时，写道：“在为民族独立而斗争的时期及以后的阶段，执政的资产阶级不能并且也不想将自己的胜利进行到底。它没有消灭封建主义的残余，并且没有将民族生产形式改造为现代的资本主义形式。”

应指出，资本主义—自由主义的联盟同大地主之间的这种妥协，决定了意大利资本主义的民族特点。在十九世纪末，意大利成为具有落后社会经济结构的二流资本主义国家：民族生活的老问题——广大民众的贫困和无知、被官僚政治和贪污侵蚀的管理体系、国家南北发展的不平衡——被资产

258· 阶级和无产阶级不断加剧的阶级矛盾所深化。意大利也未赶上对世界的殖民瓜分。这样,意大利就处于那些进入了帝国主义时代的西欧国家的包围中,根据马克思的观点,它"不仅因资本主义的发展而痛苦,而且因其发展得不充分而痛苦"。

民族历史环境深化了意大利国内那种道德、精神、美学的价值危机,这一危机为这一阶段所有欧洲文化所固有。世纪之交,为"小市民的"意大利所践踏的意大利复兴运动的浪漫理想最终破灭了,同时,在意大利文化团体的意识中,对事实分析的实证主义公理所持的并非永恒的信仰坍塌了,根据那一时代文学理论家和历史学家弗兰西斯科·德·桑克蒂斯的表述,这些公理是"掌握现实的手段"。

意大利年轻的、富有创造性的知识分子在这一时期寻求文化复兴的道路和方法,有时虚无主义地抛开了先前的美学精神成就。

人们努力赋予艺术和文学以新世纪现实所具有的动态性,使它们成为表现"不受监控的个性"的手段。在这一基础上,反民主主义和反人道主义的观念很容易获胜。邓南遮关于左拉的文章中提出的与经验和科学对立的"梦想"和"陌生事物",被解释为意大利的"古罗马伟大复兴"。早就形成的民族神话成为民族力量觉醒的同义词。美的理想具有个人主义崇拜的面貌:国家需要强人完成自己的历史使命,即建立"拉丁帝国"。这样,尼采的哲学思想在意大利的条件下具有了一些特点,促进了渗入文化中的民族意识形态的出现。意大利的先锋派,首先是二十世纪第二个十年具有全欧规模的未来派,也具有反动的思想色彩。

同时,在没有中断同人道主义理想相联系的艺术知识分子中,悲观主义情绪不断增长,这些知识分子鄙视并且反对这种虚假的民族伟大的激情。资本主义的鄙俗是所有人类社会的必然属性,个体注定会感到难以摆脱的孤独、疏远、不解。出现对客观地认识现实本身之可能性的深度怀疑,这一现实分裂为残缺不全的印象。不相信理智能够了解生活的秘密,导致了怀疑论、宿命论,有时导致了唯灵论的观念。

在极端的表现中,这两类世界观彼此尖锐对立:邓南遮主义与皮兰德娄主义不相容,未来派与帕斯科利美学对立。但是在一系列作家的创作中,都可以发现这两种趋势。这对于那时整个不明晰、不稳定、过渡的时代来讲是典型的。

杰出的哲学家、艺术理论家和文学批评家贝内代托·克罗齐(1866—1952),在意大利文化的总体重新定位中发挥着重要的作用。在二十世纪前半叶,意大利几代知识分子处于克罗齐主义的影响下。

克罗齐从研究历史开始,就受到了马克思主义思想一定程度的影响,但

接着在《历史唯物论和马克思主义经济论》这一著作中，对马克思主义进行了重新审视并转入了唯心主义的立场。在1902年至1915年间，他创作了三卷本的《精神哲学》，其中，有些地方根据黑格尔辩证法，有些地方与之辩论，建构了自己基本的精神范畴体系。就在这一时期，克罗齐的著作出版，其中他表述了自己的艺术观(《作为表现科学和普通语言学的美学》、《美学新论》、《诗和非诗》及其他)。

"艺术是纯粹的直觉"，亦即不同于属于历史和哲学的万能的、观念的认识，而是个体的认识形式。这一内在公理是克罗齐美学理论的基础。克罗齐认为，作品形式和内容的统一也是直觉作用的直接体现，而不是深思熟虑建构的结果。他果断地将文学作品("诗歌")的直觉部分与其中包含的、属于"非诗歌"的政治、道德、宗教观念区分开来。

批评家克罗齐在二十世纪最初十年间的最为重要的活动，是他为反对哲学和文艺学领域中机械模仿实证主义而进行的积极斗争。克罗齐坚决拒绝颓废主义神话，特别是民族神话，且不同于先锋派。克罗齐发表于《批评》(1903—1943)杂志的许多系列文章具有重要意义，在其中他对意大利真正的文学成果作了透彻的评析。

· 259

在克罗齐的美学理论和文艺学实践中，不同层面且有时彼此矛盾的因素结合在了一起。因此，不仅文化左翼，而且右翼阵营的代表，都是他的反对者和支持者。在"黑色的二十年"期间，克罗齐是法西斯意识形态和制度的坚决反对者。1925年，他勇敢地发表了《反法西斯知识分子宣言》，确定了高尚的人道主义价值。但那时的克罗齐密切关注日渐增强的保守和反社会主义趋势。

同时，新一代进步的意大利知识分子付出极大努力，克服克罗齐主义方法论遗产的影响，摆脱艺术的内在静止的观念。

2. 真实主义危机　颓废主义

十九世纪七八十年代，意大利作家真实地表现人民生活的倾向导致了现实主义文学流派——真实主义的出现。这一流派重新思考法国自然主义的许多观点，并且建构了自己的文学理论。其最杰出的代表(维尔加、德·罗贝尔多、恰姆波里和其他人)将民间的主题、新的叙述风格引入意大利散文中。但是，实证主义因素很快缩小了真实主义的艺术视野，在九十年代即将来临时，这一运动经历了危机。真实主义派的理论家路伊吉·卡普安纳在《现代"各种主义"》一文中，事实上向唯灵论和美化潮流屈服了；他称，真实主义——这只是广阔的艺术光谱中价值相同的各类主义中的一种。

尽管如此，十九和二十世纪之交真实主义的传统仍然证明了自己的生命力，在马蒂尔德·塞拉奥和格拉齐亚·黛莱达的创作中获得了发展。

意大利复兴运动结束时，真实主义作家开始真实地表现他们的家乡和国家各地区的人民、主要是农民的生活。这些地方的风俗、社会生活条件迥异，因此，真实主义的作品在一定程度上具有区域性特征。十九与二十世纪之交，源于真实主义传统的意大利现实主义文学，在这一材料的基础上提出了普遍人道主义层面上更为深刻的问题。这样，首先是马蒂尔德·塞拉奥和格拉齐亚·黛莱达，接着是路伊吉·皮兰德娄开始揭示主人公的内心世界，展现那些为外省城镇的小职员、意大利中心地区的小地主和西西里岛的神甫所固有的道德—心理体验。

马蒂尔德·塞拉奥（1856—1927）以随笔《在那不勒斯》（1884）一书而扬名，在该书中，她尽量真实、客观地描绘城市贫民的生活。塞拉奥的小说《富饶之邦》（1891）揭露了尖锐的社会问题。标题具有讽刺性——讲的是抽彩，这个对于那不勒斯的贫苦人来讲是毒品。这本书，实际上是各阶层城市居民生活的系列草图。

在塞拉奥早期源自人民生活的小说中，没有被深入刻画的性格特征，其主人公是大众，是街上的人群。九十年代，塞拉奥宣称，真实主义和“真理的狂欢”穷尽了自身，现在作家应研究人类心灵未知的角落。她的“欲望小说”的标题——“错觉”、“惩罚”、“幻想”——讲述着自身，这是贵族阶层妇女的爱情史。但很快“真实主义气质”占据上风，塞拉奥在九十年代回到了小人物的生活中，描写他们的感受。在她所创作的《心灵悲剧》中，行为集中在往往以戏剧化结局结束的心理冲突中（小说《芭蕾舞女演员》，1901 年；《两个心灵的历史》，1904 年）。在她的创作中，可以看到体裁的变化：女作家从具有广阔日常生活画面的多层次叙述，转向心理小说、“普通心灵”的历史。她的小说富有洞察力，生动形象的语言、风景和体裁描写的技巧，使其小说不仅在意大利，而且在俄罗斯都受到了欢迎。

真实主义传统在撒丁女作家格拉齐亚·黛莱达（1871—1936）的小说中，发生了更为深刻的变化。黛莱达描写了撒丁的牧童、小地主和贫困的雇农。他们生活在几个世纪以来习俗形成的闭塞的环境中，生活在对他们心灵的整个体系施以强大影响的自然怀抱中。在作者那里，对日常生活、自然和风俗的描写，服从于心理分析的任务，而这将她与先前的散文作家——真实主义者区分开来。对黛莱达的作品来讲，典型的冲突是通过敏锐地意识到的道德义务和强烈的欲望之间的矛盾形成的。她最惯用的冲突，是日常考验的冲突、罪恶感和过失的悲剧。

俄罗斯文学，特别是屠格涅夫和列夫·托尔斯泰，无疑对黛莱达产生了

影响。在她早期的短篇小说中已出现托尔斯泰主义问题。1897 年,黛莱达给托尔斯泰写了一封信,请他看一下她刚刚完成的小说《审判》。在 1898 年出版的年轻女作家的这部小说中,表现了法院和法官的不公正、资本主义社会整个司法系统的虚伪这些纯粹的托尔斯泰主义思想。

1903 年出版的《灰烬》和《伊里亚斯·波尔达鲁》,是黛莱达最重要的小说。在《灰烬》中,主人公严厉地指责自己"道德堕落"的母亲,而只是在她自杀之后,才意识到自己的冷酷无情;在自杀这件事上,他在道德上是有罪的。《伊里亚斯·波尔达鲁》是不屈服的高傲灵魂的悲剧。在这里,对弟媳的罪恶情欲和司祭之职之间的冲突一直持续着,直到在儿子的棺材旁伊里亚斯意识到儿子的死是对自己过错的惩罚。

高尔基高度评价了黛莱达的创作。在一封信中,他称黛莱达和塞拉奥是"写作高手",并将她们的作品视为毫不妥协地为真实的艺术献身的范例。1926 年,格拉齐亚·黛莱达被授予诺贝尔奖。

安东尼奥·福加扎罗(1842—1911)试图将真实主义的叙述技巧和长篇小说的结构方法,同唯灵论的问题和反实证主义的辩论结合起来。福加扎罗在少年时期与意大利复兴运动的自由—天主教意识形态有着密切的联系,他经历了信仰危机,成为所谓的天主教徒—现代主义者这一流派的追随者,这些人意欲使天主教教条与科学及文明成果彼此调和。在十九世纪九十年代到二十世纪头十年这一期间所创作的小说中,作家宣扬独特的唯灵论及其自我牺牲的精神,讴歌精神战胜肉欲和利己主义。他指责"过分偏爱"事实,号召创造崇高的艺术,这一艺术指出道德自我完善的途径;他将直觉和下意识心理活动与"推理"对立起来。福加扎罗割断了同真实主义基本思想及艺术原则的联系,但同时其小说自身的艺术结构反抗着用基督徒的顺服来幼稚地解决社会问题的方法。

福加扎罗创作上的矛盾趋势,反映在其一系列小说中,其中最成功的,是第一部小说《古老的小世界》(1895)。天主教徒佛朗哥与其妻,具有自由思想的露易莎的矛盾,是冲突的中心。露易莎的道义源于理智,她"触着地",而佛朗哥的道德则是高尚的:他并不企图将法定的遗产归己所有,因而以此高踞于自私自利和非正义之上。沉重的考验——女儿的死亡——使佛朗哥更加坚强,却压倒了道德不断退化的露易莎,她将小玛丽娅的死视为"凶神"的报复。作家使读者产生这样的想法:精神自由能够扼杀人类的心灵。

"积极的善"这个公理,在随后的小说《现代的小世界》(1901)和《圣徒》(1905)中完全、但明显没有艺术说服力地被揭示了出来。

在两部小说中,出场的是佛朗哥和露易莎·迈罗尼娅的儿子皮耶特罗,

按克罗齐起的外号，是“极幸福的人”。经过长年苦修，皮耶特罗产生了根据上述天主教现代主义精神中的基督原则重建社会的思想。他将自己的遗产献给“自由劳动者协会”，而将自己献给更为崇高的使命——服务上帝。小说《圣徒》实际上是作者对教会在现代社会中的作用所持观点的详细论述。贝内代托对此说出了自己的讽刺意见——或者将它比作腐烂的桃子，或者比作被动物尸体污染了的水。这些比喻并非是说只是在后期作为教堂固有本质的神性和纯洁性才被腐朽事物所污染。福加扎罗的小说为梵蒂冈所仇视，并且被列入《禁书索引》中。主教团建议作者否认自己的作品。作者如同听话的天主教徒那样，在报纸上发表了自己的弃绝书。那时，福加扎罗受到了自由主义者和天主教徒现代主义者的排斥。

人们自然将福加扎罗的小说《圣徒》与左拉的《罗马》作比较。在两部作品中都有这样的情节，当司祭——书的作者，要求重修教堂时，受到教皇接见。福加扎罗的主人公满腔崇拜之情，诚惶诚恐；而左拉的主人公，明白革新教派的努力毫无希望，放弃了自己的书和天主教。小说《罗马》在艺术中保持了长久的生命力，而福加扎罗的作品，则保留在文学史家的叙述中。

261·

福加扎罗的创作是他那一时代颓废派趋势独特的唯灵论的体现。尽管崇高、但无生命力的“积极的善”这个思想，逐渐使福加扎罗的作品失去了那种性格和心理环境的现实性，而这种现实构成了《古老的小世界》重要的一面。叙述性干枯了，福加扎罗这个道德说教者笔下的小说失去了自身具有吸引力的生活图景。

在这样的背景中，自然对加布里埃尔·邓南遮（1863—1937）人物的兴趣不断增长。正是这个作家以自己的创作和令人吃惊的生活方式在意大利创造了颓废主义文学的神秘主义面貌形式，他推行对美的享乐主义的崇拜，这一崇拜为“超人”——具有极其丰富的情感和敏锐感觉的唯美主义者所信奉，这种丰富的情感和感觉使其高于通常的存在。掺杂着具有华丽、形象外表的民族主义思想的这种颓废主义包括相当多鄙俗的成分和粗俗的趣味。邓南遮远没有王尔德和罗登巴赫那真正的雅致和心理深度。但在意大利资产阶级大众的眼里，邓南遮浮夸的言辞和装腔作势，因其文化的多样性、生机勃勃的力量、激动人心的宣言而得以弥补。

对世纪末意大利资产阶级文化的机械模仿和外省风气的蔑视，帮助邓南遮及其朋友如此迅速地接受最新的欧洲潮流，以致随后出现的意大利颓废主义很快成为整个这一流派的类型形象。

出生在小资产阶级家庭中的邓南遮，十六岁已作为诗人首次出版了模仿颂歌和挽诗的诗集《早春》。在这本诗集中，如同在下一本诗集《新歌》中那样，让人感觉到新的色彩形象性、表现世界的鲜明性。邓南遮成为了流

行诗人。他被梅特林克、王尔德、前拉斐尔画派和波德莱尔所赞扬。

1882年,他的第一部短篇小说集《处女地》面世,它明显地表现出真实主义短篇小说传统的转变。作者塑造普通人和自然的方法基本上是另外一种类型。小说照亮了人的内心中沉睡在其意识底层的阴暗本能。还有两部于1902年由共同标题《佩斯卡拉短篇小说》联系在一起的小说集(邓南遮出生在佩斯卡拉市),它们展现了作者在这一体裁方面的技巧。其中既有模仿的记录体形式,又有薄伽丘式笑话,还有莫泊桑式的容量很大的心理小说;有时邓南遮公开借鉴情节,尽管他以自己的方式理解它。暗黑的色彩,对不祥、丑陋的事物的美化,对粗野甚而达到野蛮程度的放纵情欲的狂热描写,在《佩斯卡拉短篇小说》中占据主导地位。



邓南遮小说集《处女地》版画　卡罗里斯作品　1904年

九十年代初,邓南遮创作了长篇小说和中篇小说,它们证明作者对俄罗斯小说中的道德—心理冲突产生了兴趣。中篇小说《焦瓦尼·埃皮斯科波》和长篇小说《无辜者》几乎同时出现(1892)。中篇小说的主人公具有马尔梅拉多夫和斯涅吉廖夫上尉的特点,他像他们一样遭受侮辱,对因周围人们的残酷而即将死亡的孩子充满爱。叙述手法本身——沉闷的、自相矛盾的独白—忏悔——表明了对《性格温和的女人》的公开模仿。但是陀思妥耶夫斯基最为尖锐的社会—伦理矛盾在这位意大利作家那里实际上被消解了,他将人描绘为不受控制的力量,不祥魔力的玩物。在这部中篇小说中读者还是能感觉得到人性受压抑而产生的痛苦,邓南遮将儿童的苦难作为这种人性的标准(根据陀思妥耶夫斯基的观点)。实际上,同样的问题出现在小说《无辜者》中,只是"按托尔斯泰主义"的方式被转向了,当然是根据邓南遮自己的理解。主人公——叙述人图利奥,是

·262

个享乐主义者，敏锐的、变化无常的感觉的综合体，他杀死了妻子和别人的孩子，享受般地分析这种感觉。但是不承认对自身有任何约束的图利奥，其非道德主义崩溃了。“卓越的人”——他被允许做一切，甚至杀人——突然在小男孩死去的小脸上预见到了《战争与和平》中“小公爵夫人”没有说出的话：“哎呀，你为什么对我做这些?”他剩下的只有自责——不能根据人类的规则进行救赎的极大的罪恶感。

邓南遮广泛宣扬放弃“左拉和科学”，之后所著的三篇小说意味着拒绝遵循在《无辜者》和《焦瓦尼·埃皮斯科波》中探索出的道路。在《死亡的胜利》(1894)、《杰瓦赫·斯卡尔》(1895)和《火焰》(1900)中，体现出有关要求意大利的拉丁种族肩负起罗马复兴的伟大使命的神话，关于将意志力和唯美主义，将艺术天赋和统帅才能结合起来的超人的神话。所有三部书中的主要人物，只是作者思想的喉舌，文学的假象，而不是典型。小说本身，没有因行为的发展而联系起来，它分散开来，分为独立的情节—描写。在《死亡的胜利》中，主人公受各种情感和思想之流的直接抑制，其令人沉重的内省导致“渴望死亡”的欢愉首先移向其情人，最后转向其自身。在《杰瓦赫·斯卡尔》中，外部情节只是作为优等种族精华的古老意大利贵族宣扬弥赛亚说的借口。在小说《火焰》中，只有对威尼斯及其建筑遗迹的空间描写具有艺术价值。

邓南遮的戏剧作品生动地描绘了在唯美主义艺术家内心展开的冲突，他只是成为自我感觉(《琪娥康陶》，1899年)的观察者和喉舌，或者在这些感觉上加上民族主义的殖民侵略主义(《比爱更多》，1906年)的思想。作者在其中成功地塑造了被不可遏制的情欲所控制的、具有强烈浪漫主义色彩的人物的唯一的一部剧本，是“农民的悲剧”《约里奥的女儿》，它与民族方言戏剧的传统相联系。但从整个背景来看，《约里奥的女儿》是一个例外。在这里感觉得到古希腊、罗马戏剧的影响：无意杀死自己父亲的牧童阿利杰的悲剧性过失的主题，“巫师”约里奥的女儿米拉，自愿接受死亡，将所爱之人的罪行归于自身这一自我牺牲的主题。

邓南遮在世界大战前写的最后一篇小说《可能是，可能不是》(1910)，讲述了一位勇敢的飞行员，一个具有军国主义倾向的人。邓南遮陶醉于描写军事装备，赞叹潜水艇鱼雷攻击的“美妙”；在这里出乎意料地表现出唯美主义者邓南遮和未来主义者马里内蒂之间的相似。《拉丁的伊卡罗斯》是作家最差的散文作品，这一故事同有关被爱恨情结所驱使的恶魔般的“超女”伊莎贝拉及其妹妹万尼娅的叙述机械地结合在一起。

第一次世界大战期间，信守自己神话的邓南遮从一个诗人—唯美主义者变成了一名大胆的飞行员。1919年，领导志愿兵队伍夺取了达尔马提亚

城里耶卡(意大利的名称是阜姆),并且不顾和平条约,控制了该城十五个月。"阜姆冒险事件"使邓南遮成为民族解放运动青年的偶像,并且在某一时期,可与墨索里尼相比。在著名的反抗事件后,邓南遮确信领袖墨索里尼是意大利"历史使命"的主宰者——非洲的征服者。但法西斯制度虽然给了邓南遮官方的学术头衔,但官方并不需要他,如同不需要艺术家一样。渐老的诗人,孤独地在自己的豪华别墅"维多里阿拉"过完了自己的一生,几乎什么都没写。邓南遮的创作和生活道路以才能枯竭、死后被迅速遗忘而结束,同时人们忘却了他曾经创造的那数量不多的真正美好的东西。

世纪之交,邓南遮的散文和戏剧成为整个欧洲的时尚(它同样吸引了俄罗斯读者)。但那时这一时尚也引起了强烈的反抗,这种反抗早在《火焰》的作者功成名就的极盛时期就出现在了意大利。

3. 心理小说:斯韦沃 皮兰德娄

在世界观、主题、人物性格和风格方面与邓南遮主义全面对峙的,是斯韦沃和皮兰德娄的创作。对这两位作家来说,外部观察与心理画面之间已不存在分歧,在他们的创作中居主导地位的是对外部"事实"和内部世界的主观阐释。

依达洛·斯韦沃(埃托列·施米特茨的笔名,1861—1928年)是的里雅斯特人,他在那里度过了自己的一生。他接受了商业教育,成为银行职员,同时作为读者和评论家开始文学创作活动。九十年代,他发表了两部小说——《一种生活》(1892)和《暮年》(1898),但都没有获得成功。斯韦沃长时间放弃文学创作,全身心投入到他在的里雅斯特经营的工业企业中。但在1923年,小说《柴诺的自我认识》的出版,不仅给他带来了遍及整个意大利的,而且是欧洲的声誉。乔伊斯和普鲁斯特的文学命运与此相似,他们在十九世纪末和二十世纪最初十年的创作仅在二十年代才得到高度评价。与他们相似,当对理解他的作品来讲还未形成相应的文化—意识形态气候时,斯韦沃发表了自己的作品。他是第一次世界大战后的现代派文学的早期预言家之一。

斯韦沃的全部作品实际上是不断深入的自我剖析。其所有"自动体现"的主旋律,他对世界的认识,是静止不动、消极无为、老年和疾病的感受,它们是生活的必然状况。作者仔细表现了的里雅斯特外省生活的氛围,它成为了脱离规范的人进行文学内省不可分割的背景。

在斯韦沃的小说中,主人公的生活似乎被他对自己命运的观察所取代,这是一个在心理孤立的环境中,服从于小资产阶级生活命运的怠惰、顺从

的人。但是由于悲惨的绝境，作者通过喜剧——感伤的、而有时怪诞的幽默，既拯救了自身，又拯救了主人公，通过这种幽默，人物观望着这一精神衰微的过程。作者被剥夺了任何幻想，他思考着不能明白自己存在目的的人毫无前途的命运。

在斯韦沃第一部小说《一种生活》（看来，不是偶然与莫泊桑小说的名字相呼应）中，从农村来到城市的主人公，感觉到自己的孤独，与“他人”的不容。其爱情史只是彻底揭示了不能行动并且不相信感情的年轻人的异化。他把自杀作为自我肯定的唯一方式：死亡——是对他“怪人”命运的胜利。人物经历的心理危机同外部事件之间不具有直接的因果联系。

类似的主题更为明显地体现在小说《暮年》中。三十五岁的艾米洛一开始就迷恋上了安吉莉娜，在这错误的迷恋中他经受了情欲和理智、幻想和自我中心主义冲动之间无尽、无果的内心斗争。整个爱情史是心理高潮和失败组成的不间断的链条。

在斯韦沃那里首次出现了意大利文学中内省的主人公，他向生活低头，不能建立关于它的完整印象。与邓南遮的人物完全相反，斯韦沃所创造的形象从其他角度反映了那种失去了先前价值和哲学参照的意大利知识分子所经受的意识危机。斯韦沃的最后一部优秀小说《柴诺的自我认识》，详细描述了整个生活哲学，这无外乎是可以用任何方式解释的“恶毒的玩笑”（《贝法》）。

二十世纪初意大利社会精神生活的转折特点以最大的艺术洞察力反映在路伊吉·皮兰德娄（1867—1930）的小说和戏剧中。小说家皮兰德娄的创作整体上属于从世纪之交到第一次世界大战前这一时期。已成为叙述文学大师的皮兰德娄，完善自己的艺术手法，从事戏剧创作。

皮兰德娄是西西里岛人，在巴勒莫接受大学教育，之后继续在波恩进行语文学研究。回到意大利后，他在中学执教，同时从事文学创作活动。1908 年，皮兰德娄成为罗马大学的意大利文学教授。

九十年代末至二十世纪最初十年间出版的两部诗集是皮兰德娄的第一批作品，但之后他转向了小说创作。还在 1894 年，他的小说集《没有爱的爱情》就已出版；1901 年，小说《被遗弃的女人》面世。在皮兰德娄创作的第

264·

一阶段，真实主义的特点十分明显。在真实地表现生活素材、民族类型、环境、语言等方面，他仿效真实主义者。但一开始，皮兰德娄就表现出对“真实”原则另一种根本不同的理解。这不是一种线性的“事实的真理”，而是对其涵义及意义多面性的揭示，是对情境、行为、情况的心理阐释。这已在《被遗弃的女人》中表现出来，其中，只是由于破坏夫妻间忠诚的想法，女主人公被驱逐出社会。但当被抛弃并被玷辱后，她真正地背叛了自己的丈

夫,正是由于这一行为,最后她的社会地位得以恢复。这样,事实理解本身,其真实的体现,表现出不稳定性和相对性。对皮兰德娄来说,所谓的实证主义的科学客观性,其固定的教条化公式是不能接受的。在否定实证主义的同时(正如邓南遮的颓废神秘主义和福加扎罗的宗教唯灵论),他也否定获得客观真理的可能性,皮兰德娄认为,不对客观真理予以主观的认识,它就不存在。《是这样的(如果您这么认为)》是皮兰德娄写于1917年的剧本的标题,它详尽地表达了被顽固的悲观主义所渲染的他的相对主义世界观的实质。

小说《已故的马蒂阿·帕斯加尔》(1904),以其完整的纲领,表现出皮兰德娄特有的对现实的观察及其表现原则。作家深信,在人的内心世界——真正的"我"——和他迫于环境压力而在人类社会中扮演的角色之间,存在着不可避免的沟壑。他那辛辣的、有时讽刺性的嘲弄,不仅扩大到不同于个体的社会,而且涉及个体本身——试图"实现自身"的过程中遭到失败的个体。

叙事主人公,图书馆馆员马蒂阿·帕斯卡尔,由于自己物质上的贫穷和意大利外省侮辱性的、精神空虚的生活而痛苦。偶然来到蒙特卡洛并且在轮盘赌中赢得一笔巨款后,他得知,在家乡的小城市中人们发现了一个淹死的人,并认为这是他本人。主人公决定摆脱可恶的过去,以新的名字开始新的生活,因为没有名字和社会地位,人什么也不是。但是裹上新的外衣就已经表现出个体必然失去自由。根据皮兰德娄的观点,人们命中注定成为受环境左右的木偶。由于"面具和脸"不吻合,人们与自身疏离。主人公不能实现自我。马蒂阿在即将以新形象出现时激动地说道,"我应该在命运希望给我指定的范围内,成为煅就我重生的铁匠"。但是"重生"又一次是鄙俗、平淡无奇混日子的生活,主人公最终更愿意用以前的名字,回到先前的社会状态中。的确,这种状态更好些,因为他现在是脱离婚姻生活桎梏"死去的"马蒂阿·帕斯卡尔,他"不在"的时候,妻子选择了再嫁。

皮兰德娄的悲观主义在小说《马蒂阿·帕斯卡尔》中得到了最大限度的体现。小说《老人与年轻人》(1906),从那时世界观出发,考察了意大利不久前的历史——意大利复兴运动最后几年和统一的意大利最初二十年的历史。作家以西西里岛的现实情况为材料,描绘了理想中令人失望的、粗俗的、唯利是图和自私的政治游戏如何获胜的整个画面。为自由而战的"老"战士,其英雄主义热情和年轻人对社会进步的虚幻向往,同样是毫无前途的。无所不在的精神危机、徒劳无益感、对改变生活所作的努力感到了无意义,使小说蒙上了一层悲剧色彩。

皮兰德娄在论文《幽默主义》(1908)中阐述了自己的艺术观。揭示我

们对现实认识的幻想性，这种艺术方法被作家称为“幽默主义”。皮兰德娄拒绝描述性，并将“幽默的反省”即某种心理行为与之相对立，他的人物进行着这样的心理活动，努力创造与现实对立的、自身封闭的内心世界。叙述中阴郁、讽刺的语调包含同情的成分，将悲剧性和喜剧性的因素结合在了一起。

作为一种体裁，小说要求有扩展的情节上的发展，但它往往因皮兰德娄的观念而受到影响，这一观念对史诗性的形式，特别是典型人物，造成损害。它们似乎被预先提出，而作者仅是挑选出适合所提出的心理任务的条件，以证实作为书中基础的思想。

尽管在《马蒂阿·帕斯卡尔》中，皮兰德娄能够创造一个自己所处的危机时代病态意识的概括形象，小说的形式对于作家来讲不是主要的。作为小说家，皮兰德娄在短篇小说中取得了最大的艺术成就。

265·


路伊吉·皮兰德娄 照片 约1900年

在1901年到1919年间，皮兰德娄写了二百三十多篇短篇小说，它们单册出版，之后，即在二十年代，它们被编为一套，并冠以统一的名称《年度小说》。在1924年版的前言中，作者请读者宽容这种情况，“如果在许多这样的小镜子中反映出的世界和生活的形象，让他们感觉过于阴暗和惨淡”。

皮兰德娄的短篇小说与其长篇小说世界观的取向相同。“小镜子”构成了一个特殊的体系，在其中生活作为由来已久的无序性，作为可笑和忧伤的、平庸和崇高的事物的结合而出现了。

人的孤独，不能找到甚至与最亲密的人的精神联系，成为了《年度小说》的首要主题之一。这种徒然的尝试往往以悲剧结束，因而在很大程度上必然使主人公悲观绝望。小说《形式化》中丈夫和妻子彼此格格不入，他们彼此责怪对方，但同时，又幻想着无法实现的心心相印。《孤独人的悲剧》中三个孤独男人中的一位，每天都默默地坐在咖啡馆里，最后跳河。《在沉默中》的孤儿少年切扎里诺，在

母亲生下孩子突然去世后便独自与生活作战，这个孩子的父亲不知道是谁。切扎里诺试图与命运抗争：毕竟现在他有小尼尼这个唯一的欢乐、唯一的亲人，尽管还是一个不会说话的人。但是被找到的父亲甚至试图夺走孩子。也是在那时切扎里诺结束了尼尼和自己的生命。

在小说《长裙》里，当亲人第一次给十六岁的季季穿上长裙，将她许配给一个古怪的侯爵——富有的田庄主（这个田庄曾是她儿时的梦想）时，她突然感到可怕的空虚和寂寞。失去了对心灵的温暖和儿时幻想的幸福的希望，季季找到了逃避"时间空虚"的唯一方式：自杀。在小说《所有一切如同守秩序的人那样》中，小职员洛里被妻子和最好的朋友所欺骗。妻子了解到情人的卑劣后，与之断绝来往并且因悔恨而感到痛苦，但她将这一切都瞒着丈夫，而丈夫洛里并不怀疑，仍旧以为自己是女儿的亲生父亲。只是当妻子死后，"朋友"——国会议员——巧妙地将洛里从姑娘的心中和生活中排挤出的时候，受骗的丈夫了解了事实真相。"他的一切都结束了……悄无声息……准确地如同守秩序的人那样。"对他来说，剩下的只有那个人的坟墓，"她也许在犯下了不可更改的错误后追悔莫及，比所有的人都更加真实"。

只有那些精神上高于低俗日常生活的人，只有那些遵循同情、善良、正直这些简单却不可违背的价值的人，能够摆脱虚伪的社会习俗的桎梏，——尽管在社会人的眼中，这看起来是对公认的道德不可容忍的违背（《紧身燕尾服》、《想想这个吧，贾科米诺》）。但是，皮兰德娄的小说经常表明这样的主题：一切价值都具有相对性，人的命运都是注定的，人们在与将美好的激情转变为危害和侮辱的"恶魔"斗争时是无助的。多数人注定要经历平淡无奇、生活的无聊，毫无生气、有条不紊的生活，所有这一切都破坏了个性。古怪行为、荒谬的恶作剧、不羁的幻想游戏成为了一种出路。在小说《火车的汽笛》中，主人公，驯顺、平和的官吏别卢卡，外号为"活动办事处"，突然不再工作了。过路火车的汽笛唤醒了他心中的幻想，他上着班，幻想着遥远的城市和异国。"别卢卡忘记了，世界存在着，汽笛哪怕使世界回到他的心中也好……"　·266

皮兰德娄短篇小说中的哲学—心理问题，建立在他那一时期的社会生活素材的基础上。艺术家批驳鄙俗的资本主义现实，因为它是精神贫乏、无宗教信仰、失去精神价值、与世隔绝的根源。皮兰德娄不是冷静的旁观者，而是愤怒的揭露者，又是怜悯的保护者。皮兰德娄以无情的嘲弄描绘了小政客的微不足道，外省和首都活动家的毫无意义的纠纷。

皮兰德娄不止一次地关注令真实主义者如此感兴趣的农民环境问题。正是在其中，作家找到了（确实，同野蛮和无知现象一起）坚实的道德基础、

和善、勤劳、真实欢乐的源泉。在他的许多乡村题材小说中，令人发笑的民族因素、善意的幽默与将小说染上一层明亮色调的抒情性结合在一起。

在一些小说中对自然的观察使人清醒，达到诗学上的领悟，这些小说是皮兰德娄的杰作。在这里，作者自由地表现了被深深隐藏起来的对自己主人公的同情（《恰乌拉发现月亮》、《夜晚》）。

皮兰德娄对痛苦、孤独的人的人道主义同情，可与陀思妥耶夫斯基为"被侮辱和被损害的人"感到的痛苦作一比较。这位意大利作家在《幽默主义》这篇随笔中，不无目的地引证《罪与罚》作者的话，援引马尔梅拉多夫的自白。

4. 诗歌

十九世纪末至二十世纪初的意大利诗歌，显现出流派和体裁不同寻常的多样性，它们同时发展，处于尖锐的矛盾中。与此同时，先前的诗学传统，或者在本质上被重新理解，或者为了全新的美学而被整个儿地抛弃。

"加里波第狮子"乔埃苏·卡尔杜齐直到1907年去世之前，仍是民族英雄主义古典主义的传播者，但在他后期的创作中，这种古典主义逐渐被另一种潮流所浸润。诗集《野蛮颂》在这个意义上说具有代表性，其最后版本（《选自野蛮颂》）1893年出版。在这里，古典形式的完善已不再渗透着意大利复兴运动的反抗精神。在后期的集子《诗歌与韵律》中，古希腊、罗马传统的运用同调和矛盾的高蹈派创作倾向结合在一起。就在那一时期，意大利颓废派批评采用现在这一方法反对"过时的"卡尔杜齐——解放斗争的歌者，反教权主义者和讽刺作家，"富有灵感的共和国爱国主义诗人"（卢那察尔斯基语）。

邓南遮的诗歌是对卡尔杜齐的古典主义做出否定反应的第一部文学作品。在八十年代末至九十年代初的集子（《押韵的间奏曲》、《伊佐切奥》等）中还有卡尔杜齐的影响，但其中对古希腊、罗马的追忆具有挑逗性有时是情色性的实感。在《罗马哀诗》（1891）中，邓南遮讴歌的已不是——像卡尔杜齐所做的那样——荣耀的古罗马，而是以反古典主义的不对称、不和谐的美吸引他的巴洛克式的纪念碑。在《天堂宁静之诗》（1893）中，诗人放弃了传统的形式，这里象征主义的影响清楚明显。更晚些时候，邓南遮在《大海的颂歌》和风格上模仿他人的《海外事业之歌》（1911）中，通过诗歌表现了自己关于超人一征服者的民族主义的神话。

邓南遮的抒情才能在他最好的诗作《献给天空、大海、大地、英雄的颂歌》中得以展现。这组诗歌的前三部分于1903年至1904年出版，第四部

分于1912年面世，第五部分未完成，在他死后出版。第三部分《阿尔基奥娜》被公正地认为是邓南遮抒情诗的顶峰。对这组诗来说，突出的是对自然的深刻体验，在与自然的融合中，抒情感蓬勃而发。在《阿尔基奥娜》中，诗句和节律自由不拘、透明、简单。主导情绪——淡淡的忧伤、对幸福的向往——体现在从自然界获得的形象和联想中。这样，在诗歌《菲耶沃兰的夜晚》中，爱人无形的存在能够从树叶的颤动、黄昏渐暗的光线、乡村夜晚的寂静中感觉得到。通过风景描绘，诗人表达了自己的心情。

《阿尔基奥娜》中最好的诗篇之一是《牧人》，这首诗渗透着对家乡阿布鲁齐的爱。在那里，牧人沿袭古老的传统，秋天赶着牧群从高山走向平原。不过这些诗仅是邓南遮修辞荒漠中的绿洲。它们不仅在情绪上，而且在修辞上与杰出的诗人乔万尼·帕斯科利的创作相近，这不是偶然的。但帕斯科利的诗体与卡尔杜齐严肃的古典主义及邓南遮的颓废唯美主义截然相反。

· 267

乔万尼·帕斯科利（1855—1912）在博洛尼亚大学师从卡尔杜齐，并在他逝世后继承了其衣钵。

在帕斯科利第一部诗集《三春柳》中，其个性的基本特点已形成。在帕斯科利那里，对自然活生生的、直接的感受引发了丰富的情感体验。悲伤忧郁的语调、预感死亡的主题和自然、存在的神秘性——所有这些形象进入他随后的诗集《卡斯捷利韦克奥之歌》（1903）、《早期小诗》（1904）、《新小诗》（1909）中。



乔万尼·帕斯科利诗集《胭脂红》的卷首画
卡罗里斯作品 1914年

在独特的美学论文《孩子》中，帕斯科利论述了自己的诗学。帕斯科利认为，世界的诗性在其物质面貌中体现出来，这一面貌应像孩子那样直接地、不具理性而带着初次印象的新鲜感去观察它。诗歌应是自发的、直觉的，类似孩子所创造的世界形象，孩子与动物、植物、星星、云彩交谈

着，倾听童话和传说。“诗人——是这样的诗人”，帕斯科利写道，“他不是演说家和宣传者，不是哲学家和代言人，不是朝臣和社会活动家，不是持剑和盾的战士和戴着面具的演员”（这些矛头对准了卡尔杜齐和邓南遮）。对诗人来说，最为重要的是他的感觉和他的视觉。他像孩子一样，不能用概念将所有的一切都表达出来，而是通过符号、声音、颜色传达未表达的内容。

贴近印象主义的诗风决定了帕斯科利诗歌基本框架的色调和风格。他敏感地捕捉到自然现象的启发性，并且能够通过情感形象描绘出来。他的风景充满了明暗色调，具有丰富的色彩和声音。帕斯科利用新内容充实了许多传统的抒情诗主题。诗集《三春柳》中的诗歌《祖国》具有代表性：在这里既没有卡尔杜齐用词华丽的对往事的追忆，也没有邓南遮那“超人”的空洞夸张的辞令；在帕斯科利那里，祖国——这是在炎热的空气中鸣叫的知了，是田野中脱粒机的声响，是晚钟银铃般的歌声。在《早期小诗》中，普通人的日常生活、快乐和痛苦，农民生活的窘境和民间传统、信仰这些诗学主题特别明显。

意大利批评家至今仍就帕斯科利争论不休，或者是将他归于颓废派，或者整个儿地将他与颓废派分离开来。在我们看来，真实情况应是处于这两个极端观点之间。毫无疑问，在帕斯科利和“世纪末”法国诗人之间存在一定的联系。这表现在主观主义和逃避现实，努力使诗歌不具有公民性和社会性的主题，共同忧郁的情绪及同生活纠缠在一起的一切必然死亡的主题。但对帕斯科利来讲，无望的宇宙哲学是异己的。他在世界中发现了许多美好的东西——大自然的美、家庭生活的欢乐。他的诗不具有孤独和冷漠的主题，而具有高度的伦理因素，呼唤彼此间的理解和同情，不向唯美主义妥协。在帕斯科利最好的诗歌中，言犹未尽的印象派倾向创造了情绪上最为细腻的变化，不可捉摸的诗学语境。在这个意义上，费特的抒情诗与帕斯科利最为接近。对大自然包罗万象的抒情式理解，使俄罗斯与意大利诗人彼此接近，大自然成为人类心灵的一部分。

268 ·

在帕斯科利的诗歌中，并非一切都具有同等的价值和意义。在《宴饮诗》（1904）中，他试图给古希腊神话加入现代内容：他的奥德修斯和阿喀琉斯是关涉命运的痛苦问题的化身。但“古老的事物与新事物”之间的真正融合并未发生。在《颂歌和赞歌》（1906）中，帕斯科利试图对现代事件作出反应，但这种诗歌不是他天性所好。的确，在帕斯科利那里，鸣响着为受困于竞争和敌意的世界命运担忧的主题，但是社会—伦理思想没有比“基督教社会主义”和某种感伤的仁爱撒播得更远。诗人曾以诗作在历史叙事文学方面做过尝试，只是没有成功。帕斯科利通过朴实的《意大利史诗》结束了

自己的诗歌活动；在这些诗歌中，他能够通过他所固有的抒情风格和真诚，传达出保存在意大利普通人心目中的对祖国的爱，这些人在寻找幸福的过程中，曾被迫抛弃了自己的祖国。

帕斯科利抒情的直观性，对自然界的深入洞察，使诗人创造出了颓废派文学最好的作品，它们保持着优良民族传统的价值和作用。

小型化，追求朴素、自然，对于获得"黄昏派诗人"称号的许多诗人的创作来说具有典型性。评论家杰·博尔杰泽在对诗人穆·马列吉、弗-穆·马丁尼和科·基扬韦的诗集的评论中，第一次使用这一术语，这些诗人有忧伤地感知世界、运用暗淡的色彩和语调等特点。在他们的诗歌中，极为明显地表现出法国高蹈派和象征派的影响。

如同帕斯科利，"黄昏派"作家将通过质朴、简单的形式表现出来的日常现象作为自己诗歌的素材，他们赋予生活小事以象征的意义。失去激情和热忱的日常生活通过缓慢的节奏和不鲜明的色调表达出来。有时，对值得为它而活的某个东西的幻想进入了诗歌中，不过同时伴有对它们转瞬即逝的认识。对这一流派来讲，更为典型的是因常有的幻想的虚枉感、环境生活的空虚感而产生的讽刺。拒绝传统节律、使诗歌散文化的"黄昏派"诗人对形式的追求符合这一内容。隐喻和对比的平实化，使词汇失去了暗示性，在意义上变得明确单一。所有这些特点与时代神话虚假的盛大铺张和修辞诗化针锋相对。"黄昏派"诗人不接受卡尔杜齐和邓南遮，但他们的立场不是反抗，而是逃避现实。

圭多·戈扎诺(1883—1916)是最有天赋的"黄昏派"诗人，在他的创作中，抒情和讽刺的特点独特地交织在一起。戈扎诺在某种程度上继承了卡尔杜齐刻薄嘲讽的特点，这反映在他的讽刺作品、摹拟滑稽作品、讽刺短诗中。诗人嘲笑家乡都灵上层社会的生活方式和习俗，不懂得欣赏艺术和美的资产阶级的自满和精神的狭隘性。在抒情诗中，戈扎诺勇敢地将各种修辞层混合在一起，将平淡的细节与幻想结合在一起。

戈扎诺的重要诗歌集是《逃遁之路》(1907)和《谈话》(1911)。他的诗学世界似乎关注的多是处于边缘的次要现象。戈扎诺竭力重新揭示它们的诗性。在这方面，组诗《致费利奇塔小姐》[①]是一个典型的例子。诗人体验着对被家庭生活中庸俗事物包围的、不十分漂亮的外省姑娘深刻而又平静的依恋。

---

① 诗人在篇名上做了双关语处理，"费利奇塔"(felicita)在意大利语中有"幸福"之意。——译注

你不美丽，但有着一种质朴的魅力，
你几乎像乡下人那样穿戴着。
在你的脸上，啊，善良的人儿，
和你红褐色的头发中——洋溢着夏天的光芒……
我再次看到这张樱桃小嘴
（当你吃饭、喝水时，它这样微张）……
方脸和淡眉毛的额头，
微带些雀斑……

形式不受繁冗的古典主义标准的束缚，而妇女的形象不受各种寓意的束缚。比喻从日常生活中获得，韵律平和甚至单调。戈扎诺运用所有手段使简单的现实世界诗化。

269 · 许多因素催生了二十年代出现“黄昏派诗人”和“隐逸派”诗人。他们选择了“逃遁之路”，遁入独特的诗学世界，如同躲入避难所那样。从这个意义上说，戈扎诺的第一部诗集名为《逃遁之路》，极为准确地表达了二十世纪上半叶意大利诗歌的共同趋势。对于第一次世界大战前的“黄昏派诗人”来讲，谦逊感和朴素的价值、形式的简单和词汇的无修饰化便是这一避难所。在法西斯主义兴盛的情况下，“隐逸派”诗人试图逃避现实，采用复杂的形象联想，躲在“乌贼的贝壳”（埃·蒙塔莱第一部诗集的名字）中。在这些情况下，诗人使抒情感摆脱敌对的反诗学的世界。文学创作在这条“逃遁之路”上失去了很多，但1945年后意大利诗歌的发展表明，它能够保护民族诗学传统的人道主义，在这一传统中“黄昏派诗人”同样占有一席之地。

后期“黄昏派诗人”中的一位——科拉多·戈沃尼，如同在意大利人民解放战争中获得新生机的“隐逸派”诗人蒙塔莱、翁加雷蒂、夸西莫多一样，为意大利的“抵抗”诗歌的发展做出了自己独特的贡献。

5. 未来派

一些文学家直接将政治民族主义的神话同艺术手段彻底更新的问题结合了起来，他们宣称自己是未来的代言人和缔造者，是未来主义者，这些文学家在二十世纪最初十年的末期是传统诗学公开的反对者。

意大利未来派正式产生于1909年2月22日，当时在法国《费加罗报》上刊登了由托马索·马里内蒂撰写的关于该运动的第一个宣言。

马里内蒂本人和许多寻求新途径的其他诗人的前期创作活动，奠定了

未来派产生的基础。这其中，贾恩·皮埃特罗·卢奇尼（1867—1914）的尝试发挥了很大的作用，他在十九世纪九十年代末和二十世纪头十年的诗歌中，根据法国象征主义作家的创作，对诗歌形式进行了实验。在自己的随笔《诗歌的理据和自由诗提纲》（1908）中，用一系列规则确定了自由诗。卢奇尼同演讲修辞学、邓南遮的意识形态进行激烈的斗争；他这一主题的论战文章编成了一部完整的集子《反邓南遮主义》（1914）。最初，卢奇尼赞同未来主义者的思想，在具有未来主义节律和语言自由不羁特点的集子《左轮手枪声》中，表现出对意大利在非洲的殖民主义野心的辛辣嘲讽。但很快，在同马里内蒂进行了一场笔战后，卢奇尼同未来主义决裂了。

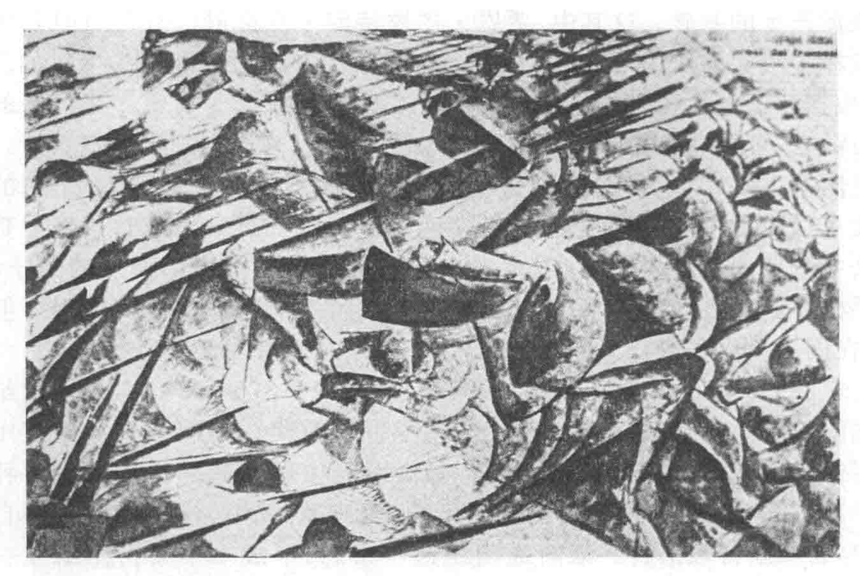
未来主义流派的奠基人托马索·马里内蒂（1876—1942），也向世纪末法国的文化经验学习。他在法国度过了青年时代，并且1909年前仅用法语写作。他这一时期的诗歌和长诗是高蹈派主题和修辞手法的另一种表现。1905年，马里内蒂在米兰创办了杂志《诗歌》，宣传法国的诗人和自由诗，号召革新诗歌语言。渐渐地围绕这一杂志，形成一个紧密团结在一起的、由为数不多的人组成的小组。第一个米兰未来派小组由五个文学家组成，之后又有三个人加入了这一小组。

马里内蒂在不断增长的军国主义、扩张主义的狂热氛围中制定了《未来主义宣言》，公开声明新的文学运动的意识形态纲领。“我们愿意讴歌对危险的热爱和对勇敢的适应。我们愿意歌颂侵略、狂热兴奋的无眠和暴力斗争……失去侵略性的作品不会成为杰作……我们确定新的速度美……仿佛射击下轰鸣疾驰的汽车，比萨莫色雷斯的胜利女神更美……我们愿意颂扬战争这个唯一的世界卫生运动……我们愿意毁灭图书馆、博物馆和科学院……我们愿意使意大利摆脱教授、考古学家和古董商那散发着恶臭之坏疽的影响。”

这篇宣言极为鲜明地表达了二十世纪初意大利先锋派艺术的两个趋势。一方面，带有个人主义、暴力、战争崇拜的反动侵略性意识形态；另一方面，文化寻找适应现代社会状况、新文明水平的新的表现手段的现实需求。在意大利文学的未来派中，第二个即美学的任务整体上服从于第一个任务，并且失去了自己自古具有的正面意义。马里内蒂本人在第一次世界大战期间曾是意大利武装干涉主义的狂热捍卫者，他积极地参与其中并且迅速拥护法西斯制度，结果，未来主义正式成为享有特权的运动，而马里内蒂于1929年成为了院士。

在马里内蒂的创作中最有趣的恰恰是他的宣言：他首先是文化的组织者和宣传者。第一个宣言之后，几年中又有十七个类似的声明，其中包括《未来派文艺家宣言》、《未来派音乐和未来派雕塑宣言》（1912）。对诗歌来

·270



《枪骑兵的进攻》保丘尼画作 1915年

讲，特别重要的是《未来派文学技巧宣言》(1912)，马里内蒂在第二年又在其中增补了"无限的想象"和"自由的词汇"。

《技巧宣言》宣布了语言规律的一系列重要的变化、语法和句法新规则的运用。马里内蒂称，这些变化由必须完全等同地表现变化的现实、现代生活的动态性所决定。"在飞机时代"，语言节奏陈旧缓慢、其僵化的结构衰弱无力，令人发笑。"必须将词汇从拉丁时期的牢笼中释放出来。"马里内蒂建议不按逻辑顺序排列名词，而按那种随之产生客体感的方式排列。名词应根据相似性、而不是通过机械的语法系词彼此联系在一起。应以意义上更具延展性的不定式形式运用动词。总之，应取消作为色彩的形容词，它要求进行思考，同动态的视觉相对立；同时还应取消副词"补足语"。坚决取消所有阻碍不间断原则的标点符号。为了强调一定的运动并且指明它们的方向，应运用数学和音乐符号。比较和类比应直观地将最为遥远的现象联结成一个吸收了所有转瞬即逝和难以辨别的现象的完整活链条。既然所有的程序是"保护性智慧"的产物，那么应改变处于最无序状态中的印象。最后，进行逻辑推理的人及所有心理学应被排除在文学之外，心理学的位置应由直觉来取代。

马里内蒂的"技巧"纲领，被完全等同地反映当代现实的口号所掩盖；事实上，该纲领导致从文学创作中排除智力因素，用非理性的、主观主义的直

271· 觉替代它。结果发生了生活现实的完全解体，反映在作品中的是对读者来

讲几乎不可理喻的无形的独特碎片；或者作为交际手段的语言范畴的功能被消解。在类比链中缺乏逻辑环节。所有的世界多样性仅导致能量表现的不同形式，导致脱离社会进程的运动。

马里内蒂采用拟声、图解式的词汇书写形式，同纸上的插图分散地放在一起的数学公式。他那副标题为“围攻康斯坦丁诺田野”的《石柱的铃》（1914）一诗，是这种“自由词汇”的范例。根据作者的构思，其作应再现1913年意大利与土耳其战争这一事件。逐个运用了所有未来派的手法：这里既有拼贴画，又有各种花体字，通过它们，数字、数学运算、明显模仿爆炸和射击的个别诗行和拟声感叹词，横七竖八地被刊印在纸面上。但是在集子《爸爸的飞机》（1915）中，马里内蒂运用了由格律和完全清晰的内容组织起来的带有标点符号的自由诗。在该集子的一首诗《飞行员——未来主义者同自己的父亲火山对话》中，马里内蒂运用同邓南遮风格极为接近的高昂语调说道：“噢，火山！从你的脸上抹去磷的赘疣吧！拉动嘴上的肌肉，张开被花岗岩的硬壳蒙上的双唇。并向我呐喊吧，呐喊吧——什么样的命运，什么样的责任，赋予了我的种族！”

意大利未来派作为一个文学流派勉强生存了十五年，之后衰败而亡；其反动意识形态为真正的艺术所忌，遏制了它的发展。未来主义者的诗学遗产也相对不多。他们的领袖将许多精力花在制定纲领性宣言，举办展览、音乐和文学晚会上。马里内蒂挑衅性地阐述自己的信条，故意令听众大吃一惊，他的公开演讲往往以大吵大闹甚至逮捕积极的未来主义者结束。未来主义学派的艺术价值（而它们屈指可数）由那些经过了形式创新的考验，以后选择了其他道路（卢奇尼、帕拉泽斯基、戈沃尼）的诗人们所创造。鲁恰诺·福尔戈列（1888—1966）就是如此，他在自己的未来主义时期出版了三本诗集：《马达之歌》（1912）、《跨洋之桥》（1914）和《高速之城》（1919）。在第一本诗集最为著名的诗《电》中，福尔戈列创作了《致强大自由之电》的颂歌。“驱散阴影的太阳光束，划破天空浓暗的闪电那紫色的触手，为发电机长方形身体加冕的电晕，大功率马达的歌声和轰鸣声，在轮子的飞旋中隐藏的力量之流，——到处都是你，噢，自由之电。”未来派最喜爱的“能量主题”在修辞上激昂澎湃的自由诗中得到了展示，该诗轻松并且有机地运用了技术术语。

阿尔登格·索菲奇（1879—1965）在自己长期的创作道路上，探索过许多先锋之路，他也为未来派做出过贡献。1912年至1915年，他同帕拉泽斯基和巴比尼创办了杂志《拉切尔巴》，在该杂志中，托斯卡纳的未来派小组同米兰和法国的立体派进行了讨论。1915年，索菲奇出版了具有超未来主义标题《同时性的 Bif § zf + 18 和化学抒情》的诗集，运用了“自由词汇”的

理论。在这本书中缺少标点符号,并且这个解构的言语意义是个谜,因为词汇不仅失去了逻辑联系,而且失去了联想联系。

阿尔多·帕拉泽斯基(1885—1962)开始为马里内蒂的杂志《诗歌》撰稿,于1909年加入了未来派,但该派的纲领对他来讲绝不是必要的。摆脱了"黄昏派诗人"的主题后,帕拉泽斯基的作品具有一种独特、微妙的嘲讽,这种风格贯穿于他这样一些著名的诗作中,如《损坏的喷泉》(诗集《叙事诗》,1909年)、《我是谁?》、《散步》和《让我开心一下》(诗集《纵火者》,1910年),它们同未来派有极其微弱的联系。在帕拉泽斯基那里,被损坏的喷泉那拟声的咕嘟声,无忧无虑的无词儿歌,都表现出具有轻微自嘲色彩的情绪。

在帕拉泽斯基的诗作中,完全没有这样一些未来主义的特征,如力量崇拜、侵略、狂热的民族主义思想,因此成功地获得了新的艺术表现力。当马里内蒂停留在这些主题范围内的时候,他遭受了艺术上的失败,例如,在自己的小说《马法尔卡——未来主义者》中,他描绘了未来机械化的人——笨拙的机器人——的模型,或者勉强讴歌意大利在利比亚的侵略(《的黎波里会战》,1912年)。

意大利的未来派很早就在俄罗斯享有盛名。1909年,在俄罗斯的报刊上就已出现了关于新文学流派的文章。未来派诗人,曾是彼得堡《阿波罗》杂志记者的帕奥罗·布齐,1910年曾发表了一篇关于未来派雕塑艺术原则的随笔。库兹明、奥索尔金、舍尔舍涅维奇、罗曼·雅各布森、勃留索夫,都就未来主义者写过文章并予以讨论,勃留索夫于1912年发表了文章《俄罗斯未来主义者和意大利未来派》。

1914年2月,马里内蒂被邀请前往俄罗斯,并在莫斯科和彼得堡发表了演说。他受到极大的冷遇。在马里内蒂于彼得堡举行的第一次演讲中,赫列勃尼科夫、利夫希茨在大厅中散发传单,警告避免对这一意大利巡回演讲者恭维逢迎。在随后报刊上举行的讨论中,布尔柳克和卡缅斯基声称,年轻的俄罗斯诗歌沿着自己的历史道路行进,没有模仿任何意大利人,完全独立地发展。马雅可夫斯基和舍尔舍涅维奇进一步表明这些观点,他们指出,未来主义对大多数殖民地宗主国来讲是共同的潮流,并且"未来的诗歌将是国际的"。

时间证明了被社会变革思想所鼓舞的俄罗斯未来主义诗人艺术追求的成就,并证明未来主义"自由词汇"游戏是毫无前途的,因为这些词汇形成了意大利扩张主义"帝国主义使命"的符号和象征。

但是在形象艺术和建筑学领域,对新形式和方法的探索不受具有倾向性的词汇宣言的影响,意大利和法国未来派在该领域内发挥了一定的积极

作用，促进了摆脱陈规的束缚，形成新的表现形式。从毕加索开始，二十世纪的许多大艺术家都经历了立体派的尝试。现代工业品艺术设计从未来派中汲取了许多东西。

未来派的命运，还仅仅是二十世纪头十年意大利文化危机的一个方面。

6. 文学和社会主义思想

在这一时期，意大利的工人运动成为独立的政治力量。巴黎公社之后，第一共产国际的思想广泛地渗透到意大利，人们进行着科学社会主义的宣传，在各种社会主义潮流的基础上，形成了意大利社会主义党，它走上了政治斗争的舞台。

社会主义思想在世纪之交吸引了范围相当广泛的作家。各个不同方面的革命主题，特别明显地表现在意大利的诗歌中。在这里，既有共产国际思想的诗学反映，又有无数"献给劳动"的马赛曲，同时还有对资本主义制度的愤怒鞭笞。带有这种色调的许多诗歌，稳固地成为民间的口头传统，如有名的"劳动者赞歌"，著名的社会主义者菲利波·图拉蒂是其作者。他用诗歌《四月的花》纪念索菲娅·佩罗夫斯卡娅，颂扬她为了对人们的爱而建功立业。

在十九世纪九十年代和二十世纪头十年间创作的诗人，充满了抗议社会的情绪，之后抛弃了社会主义思想。

因此，在青年时期参加共产国际运动的乔万尼·帕斯科利，曾被逮捕并遭监禁，他在这一时期创作了揭露性讽刺作品《富人之死》，在即将死去的人的床边，浮起了被他折磨死的采煤工人、雇农、妇女和儿童的幽灵。贾恩·皮埃特罗·卢奇尼长期热衷于革命主题。在其《皮埃罗的独白》(1898)中，令人瞩目的是诗歌《公社》，讲述了心灵渴望建功立业和自我牺牲时的那些热情和失望的日子。在针对1898年血腥镇压米兰工人游行所作的《血腥的五月》中，卢奇尼带着辛辣的讽刺呐喊道："让我们讴歌机关枪的仁慈吧！让我们讴歌全副武装对付手无寸铁的懦夫的勇敢吧！噢，仇恨的五月，我们将要用被害的平民的印记来标记富人的房屋——为了未来的起义。"

阿达·内格里和马利奥·拉彼萨迪是与社会主义思想有联系的最伟大的诗人。穷教师阿达·内格里(1870—1945)来自工人界，她初次公开发表的诗集《命运》(1892)，其中首次出现了意大利诗歌中新主人公：一辈子生活贫困、但心肠没有变得冷酷、相信未来、未失去自身尊严的工厂工人、穷人。在文集《风暴》(1895)中，回荡着斗争、不屈的旋律。《被战胜的人》、

《召唤》、《罢工》、《工人》,这些诗题说明了自身。内格里倾向于简洁,她的诗具有节奏性和音乐性,不使用矫揉造作的隐喻,语言简单易懂。

意大利社会主义性质的刊物热情地支持年轻的女诗人;她的创作在俄罗斯极受关注(大约有三十多首诗被翻译)。当1910年女诗人出了新书《来自深处》时,卢那察尔斯基为她写了一篇亲切热情的文章。在这本书中,内格里重新回到了斗争、自由热情的劳动这些主题。“铁匠,你驯服了铁器和青铜!……你们是大理石切割者,你们是皮革工……你们是陈陋物质的征服者……”

内格里的晚期创作渗透着忧愁、孤独内省的旋律。她最好的作品源自“召唤”和“被战胜的人”的主题,其中女作家的自我表达与尖锐的社会问题结合在一起。

马利奥·拉彼萨迪(1844—1912)一生都热衷于社会对抗的主题。但他不同于内格里,不寻求艺术表达的相应形式。他的诗歌节奏缓慢,因大量夸张的形象、平庸的隐喻而显得繁冗沉重;这尤其表现在讽喻诗如《大西洲》上,该诗描写了平等和兄弟般情谊的乐土。但是在拉彼萨迪仿效民歌传统的个别诗作中,他不再运用华丽的辞藻。

乔万尼·切纳(1870—1917)用民粹主义启蒙运动的精神阐释社会主义思想。他的叙事诗《母亲》(1897)为具体体现母性的农妇而作。在长篇小说《使人有所警惕的人》(1904)中,切纳(明显受高尔基《在底层》的影响)描写了城市贫民的悲惨生活。书的目的是使社会免受不公正行为的毁灭性影响。西庇拉·阿列拉莫(1876—1960)的长篇小说《女人们》(1906)正是处于那个思想范围,在该书中作家揭露了资产阶级的道德并捍卫妇女的权益。二十世纪头十年,阿列拉莫和切纳参与创办民间流派,他们关系友好并与高尔基通信,后者协助在俄罗斯出版他们的作品。

1900年,高尔基将民主主义作家和批评家团结在了俄罗斯杂志《生活》的周围,这一年,在该杂志上刊出了列夏·乌克兰英卡的文章《最新意大利文学中的两个派别》,文中她将邓南遮和内格里评价为文学的“两极”。详细地表现出邓南遮唯美主义的无前途后,乌克兰英卡高度评价了内格里诗歌的公民觉悟性和民主主义,但又指出,女诗人不具有对未来的清晰理想和对通向这一未来的途径的理解;她不是号召参加战斗的宣传者,而是表现自己与劳动者的团结性的诗人。

意大利文学中的社会主义倾向没有在世纪之交创立稳固的艺术流派,没有以明晰的美学原则确立下来;同时,社会主义政党本身不能在那时打下新的民主民族文化理论基础。

第三章 西班牙文学

1. 危机时期的哲学和文学

二十世纪带给西班牙的是美西战争(1898)的失败和古巴的失去——最后一块海外殖民地;这暴露了波旁君主国经济和社会的落后。国家在世纪之交面临着尖锐的政治危机和不断发展的革命形势的挑战:村庄被毁,城市里举行罢工,巴斯克和加泰罗尼亚的民族独立运动不断发展(1909年巴塞罗那的"悲惨一周"是未来国内战争的雏形)。

十九世纪九十年代末到1939年这段时间,总体上可视为西班牙社会革命危机不断发展的时期。十九世纪九十年代至二十世纪头十年是这一时期的第一阶段,它在民族的哲学和美学意识中引起了极大的反响。从十六世纪至十七世纪起,西班牙的艺术和哲学思想在任何时候都没有这种力度和尖锐性。研究者称十九世纪与二十世纪之交是西班牙文化的第二个黄金时期。 ·274

对西班牙的知识分子来讲,这一时期是建立在黑格尔的辩证法、达尔文的进化论和赫伯特·斯宾塞实证主义社会学基础上的唯理论哲学危机的阶段。对理智上可以理解的、有一定目的的、服从于理智和天命的现实的认识坍塌了(除米格尔·德·乌纳穆诺外,这一时期所有大作家都是不可知论者或者无神论者)。笼罩着西班牙社会的灾难性悲观情绪,在米格尔·德·乌纳穆诺的随笔《人们和人民生活的悲剧感》(1913)中得到了鲜明的表现。

追捧休谟、康德和叔本华的潮流加强了对哲学中唯理论的排斥。读他们的作品使西班牙文化社会的某些阶层做出结论,即认识世界的基础是独特的人类感觉,因此极端主观主义是接近现实的合理方法。这一哲学体系的典型例子是何塞·奥尔特加·伊·加塞特在《关于堂·吉诃德的思考》的前言中不断阐述的"前景论"。阅读克尔凯郭尔的作品提供了又一种世界观的可能——全面怀疑的途径。

同时唯心主义独特的西班牙变体——克劳泽主义哲学,在世纪之交发挥了重要作用。还在十九世纪中叶,这一理论就被西班牙学者胡安·桑斯·德尔·里奥在德国二流康德派哲学家卡尔·克里斯蒂安·弗里德里希·克劳泽观点的基础上予以锤炼,用于反对那时在西班牙万能的天主教经院哲学。里奥试图开始革新西班牙的思想,他意识到西班牙社会没有准备接受先进的哲学学说,特别是唯物主义哲学。里奥的一位学生戈梅斯·

莫利耶达写道:"桑斯·德尔·里奥斯吸收了克劳泽学说的自然神论和宗教特点,这使它在西班牙的宣传成为了可能。"

在西班牙被称为"克劳泽主义"的"和谐唯理论"中,"第一性的我"是意识的基础:人们从认识自身开始并发现其由身体和智力构成。身体——自然的一部分,而智力——精神的一部分。自然和精神在上帝那里融为一体。因而人,人类社会的罪恶和不完美,源自身体和智力、自然和精神之间的矛盾。认识到这些因素的真正和谐,人们将能够克服矛盾并确定成为人类存在目的的和谐。克劳泽的伦理学正是建立在这一基础之上,即在人的身上,合理的因素应当取得胜利。只有通过合理地认识自己和自然,人们才能走向和谐并重建周围的生活。

尽管克劳泽主义者宣称,他们的目的只是宣传科学理论,但他们的纲领面向实践,面向社会改革的各个方面。克劳泽主义者的观点是培养人才;他们认为,培养将来在社会中占据主要地位的几代大学生,"克劳泽主义"能够通过和平的方式不知不觉、毫无困难地改变西班牙。在教育领域,克劳泽主义者做得很多。自由教育学院——西班牙第一个纯粹的非宗教学校,由里奥的学生,西班牙杰出的教育家弗朗西斯科·希内尔·德·罗斯·里奥斯于 1876 年创办。世纪之交最积极的文化活动家——安东尼奥·马查多、拉蒙·佩雷斯·德·阿亚拉、阿梅里科·卡斯特罗、萨尔瓦多·马达里阿加和其他作家,都是这所学院的毕业生。

十九世纪七八十年代,克劳泽主义者的活动导致了西班牙社会的真正分裂。墨守成规的新天主教徒组成的强大团体反对他们。年高德劭的浪漫主义诗人德·坎帕莫尔于 1875 年发表了公开信,要求起诉那些希望"用无政府状态代替政府,用没有上帝束缚的自由协会代替家庭,用模糊的泛神论代替宗教,用混乱代替艺术"的人。社会的分裂由文学所证明:在佩雷斯·加尔多斯的著名长篇小说《佩尔费克塔夫人》和《列昂·罗奇的家庭》中,因青年人的冲突,戏剧冲突不断加强,这些青年人相信带有西班牙社会特别是外省社会"落后东西"的桑斯·德尔·里奥和希内尔·德·罗斯·里奥斯的思想。

但是,克劳泽主义者逐渐实现社会和谐的信念在七八十年代已出现了

275· 裂痕。十九世纪九十年代的青年人,接受了自由思维的理想,起来反抗克劳泽主义者毫无根据的乐观主义,悲剧性地怀疑起以理性对待人和历史是否合理。他们认为,寻找源自其他哲学之前提的"新思想"是主要的,正如那时的主要文学团体之一,以"1898 年一代"命名而载入史册的文学团体所称的"原生思想"那样。"原生思想",首先是三个"生活中主要的概念和定义":真理、责任、存在的目的。"防止两种恐惧的方法"(巴罗哈)——丧失

理智的恐惧和死亡的恐惧，世纪之交知识分子的两个不可理解的事——应进入“原生思想”的范围中。如西班牙思想家所认为的那样，艺术创作是唯一的解救方法。但是唯科学主义的理性主义的危机扩散到艺术的领域，引发了现实主义表现力的危机。这也说明了这些年文学中的某种重新定向：长篇小说失去了自己明显的主导地位，诗歌、戏剧、抒情哲学散文(随笔体)越来越明显地占据首要的地位。

忽视长篇小说这一体裁，文学就不能运用传统的方式研究社会生活。只有在阿索林的长篇小说《意志》(1902)和巴罗哈的一些书中，这一任务得以部分地完成。现代生活已通过另外一种方式深入文学中：使作家重新审视所有定型的思想和艺术价值，并使作家让读者了解这个主观的、极其个人化的过程。在那些年的艺术散文和戏剧作品中，抽象的哲学—随笔成分在作者看来赋予了他们的创作以主要的思想。

世纪之交西班牙思想家共同的信念是，民族的复兴只有通过个体精神和思想的复兴才能实现。因此，危机十年中以哲学方式思考的作家，通常为自己设定两个目标：近期目标(研究并尽可能解决主人公——时代基本观念的代表——的精神和信仰危机)和远期目标(以此促进解决极为紧张的全民族问题)。主要主人公——作者思想的宣传者——通常占据着中心的位置，压倒了次要人物；情节通常不具有独立的意义，并不错综复杂，爱情的线索处于第二层面上(如果仅由它表示解决主人公基本问题的感情途径)；行动由对话所取代，作品常常作为哲学对话建构起来。在结论中，向读者提供往往类似于医学诊断的结论：社会的状况被认为是象征性地反映在主要人物疾病(通常是心理疾病)中的病症。

这种文化类型与通常的现实主义文学极为不同。世纪之交年轻的西班牙作家对待自己传承关系上最为直接的文学前辈的态度——十九世纪下半叶批判现实主义者——是多样的并且是辩证的。在这一时期存在着追随批判现实主义者的作家群。这是布拉斯科·伊巴涅斯，孔恰·埃斯皮纳。不否认他们一些作品有天才之处，例如伊巴涅斯的《巴伦西亚短篇小说集》(1894)、《田庄》(1898)，它们可靠而又真实地再现了人民的性格和习俗；埃斯皮纳的《死人的金属》(1920)，这部作品继左拉《芽月》之后，反映了起来罢工的矿工小镇的饥饿和贫穷，但还是应指出他们创作的模仿性。这首先表现在观察人民的生活缺乏广阔的历史视角，和以甜腻、仁爱的华丽辞藻代替现实主义的清醒。因生动描绘日常生活的奇特性而在西班牙国外如此流行的伊巴涅斯的小说，与巴罗哈、巴列-因克兰、乌纳穆诺的小说一起，成为了文学的昨天。

这是阿索林所写的关于佩雷斯·加尔多斯的创作对他本人和他同代人

的意义:“新一代作家认为,他们应将所有自身中最为深刻和最为隐秘的东西归于佩雷斯,这一代作家在由这位小说家所创造的精神氛围中出生并成长……佩雷斯出现了,对西班牙人来讲,现实第一次开始存在……佩雷斯不断向我们提供被现实填充到无以复加程度的书籍,新一代作家在他之后,接近、深化并与现实融为一体。”

但对伊巴涅斯创作的评价,绝非一贯都是否定的。乌纳穆诺写道:“应在佩列达于《索季列斯》中和伊巴涅斯于《田庄》中,在世界和地球上的人们的原始性和自然性中,找到西班牙深远、热情和不安的生活的地方,寻找这种生活。”年轻的作家们在对他们同时代的批判现实主义中,接受其直接的表现因素。乌纳穆诺称加尔多斯为“现实的镜子、天才的社会肖像家”。

276·

但是这不排除重新审视并试图重构一般现实主义方法和作为现实主义在西班牙文学中最高体现的加尔多斯的方法。这种意向体现在乌纳穆诺的小说《战争时期的和平》和巴列-因克兰的历史系列小说中。没有加尔多斯的“民族情结”,不可能有这些书,但这些书的写法仿佛是向加尔多斯提出挑战。年轻作家们继续进行由加尔多斯发起的对历史的艺术研究,并且反对他的研究方法、他的风格。开始这是抗议加尔多斯散文纯粹艺术上的缺点——冗长拖沓、废话连篇等。风格上缺乏个性,这是由乌纳穆诺和巴列-因克兰提出的,针对的是加尔多斯和十九世纪整个西班牙现实主义的追求。世纪初新的艺术流派已用另外一种方式理解作家的创作个性及其在艺术结构中的作用和地位。

对人和自然相互关系的不同理解同样将年轻作家和加尔多斯区分了开来。年轻作家认为人类的个性更为自主,在内心世界中,不是赋予心理,而是赋予想象、幻想、精神,也即自由的、不受生物反应和环境压力影响的因素以更为重要的意义。自然主义(它对世纪末西班牙文学的影响极为强大)、实证主义和人和社会的自然主义概念之间进行着争论。

这样,很明显,在世纪之交和二十世纪初,西班牙文学中的现实主义不能且不应同伊巴涅斯和埃斯皮纳的名字联系在一起。现实主义不仅作为流派或者潮流,而且作为这些作家创作的现实问题而存在,通过简单的方法,人们通常将这些作家与批判现实主义进行对比。

2. “1898 年一代”和现代主义者

世纪之交西班牙文学生活发展的两个决定性因素,是被称为 1898 年一代的作家和现代主义者的创作。但这种划分都是相对的。

历史学家海梅·维先斯·维韦斯所创造的术语“1898 年一代”指的是

具有十二到十五岁年龄差别(乌纳穆诺和马查多)的自由民族主义作家的联盟,同时不包括乌纳穆诺的同龄人伊巴涅斯和年龄上相近的其他作家。这一术语应被解释为不是根据年龄、而是根据观点联合在一起的流派的隐喻性称名。时间"1898年"(在西班牙与美国战争中西班牙失败的那一年)具有象征性和相对性。事实上,1898年前出版的两本书,乌纳穆诺的《关于历来性》(1895)和安赫尔·加尼维特的《西班牙的意识形态》(1896),奠定了该流派的基础。两本书包含了对当时西班牙社会状况的尖锐批评,并建议对这种状况的原因进行思索。两位作者都清楚,这些原因不是现时原因,应在过去的西班牙寻找。加尼维特甚至指出了寻找的途径——研究民族心理。

米格尔·德·乌纳穆诺、皮奥·巴罗哈、何塞·马丁内斯·鲁伊斯(阿索林)、拉米罗·德·马埃斯图、安赫尔·加尼维特构成了该流派的基本核心。但该小组仅在第一时期(1895—1903),在全面批判主义和以实践活动为宗旨的时期,保持了团结:采取了联合行动,出版了宣言。巴罗哈回忆道:"对复辟时代的政治家和文学家的反抗,将我们联合起来。"这一时期小组成员笔下写出的东西,充满一种激情——不接受波旁王朝时期的西班牙,严厉地批判在祖国包围他们的一切东西。他们文章的名字很有特点:"进步的瘫痪"、"自杀"(马埃斯图)、"老人"、"我们彼此将不了解"(巴罗哈)、"关于现代西班牙的衰颓"(乌纳穆诺)。不掌握历史分析法令他们成为与其说是学者—分析家,不如说是激动不安的观察者,由是,这些作家是不能够找到罪恶的根源,确定因果间的联系的。他们的批评变成了独特的民族自我批评——在西班牙的衰颓中,所有一切都有过错。巴罗哈写道:"我们是最少的民族,我们拥有最少的智慧、最少的秩序、最少的热情、最少的食物、最少的一切……你不论看哪儿,都是白痴的生活和最蠢的人。"

同时,1898年一代不愿意孤立于生活,迈出了具体研究现实,用资产阶级民主精神对其进行实践改造的一步。但是,反动力量的抵抗和官僚主义的陈规陋习是难以克服的。大约1903年,小组实践活动的历史结束了,但实际上,其对西班牙文化来讲更为重要的思想史上的影响才刚刚开始显现。

对进行社会活动的可能性感到失望的小组成员,封闭在自己的精神和创作世界中。批判的热情、对现实的不满,熔化为思索、哲学和艺术概念。先前不属于最初狭小团体"1898年一代"的文学家(巴列-因克兰),在世纪最初十年开始创作生涯的更为年轻的文学家(安东尼奥·马查多、何塞·奥尔特加·伊·加塞特),受到这个思想综合体的影响。他们或者继续发展这些思想,或者与之进行争论,但与此同时参与到它们的发展中。

西班牙的民族复兴,更确切地说,这种民族复兴的不可能性成为"1898

年一代"创作的主题。在小组的著作中,"复兴"被理解为国家的现代化,实际上代替先前未实现的新型资产阶级革命。乌纳穆诺在随笔丛书《关于派别主义》(1895 年,出版于 1902 年),马埃斯图在《论新西班牙》(1899)一书中,对此作了论述。作者主要以科斯塔的政治思想为根据(马埃斯图著《我们应感谢科斯塔什么?》,1911 年)。但是作者本人痛苦地意识到,对于人民世代生存于历史之外的饱受折磨的西班牙来讲,离进步力量与反动力量进行有意识斗争的阶段还很远。

散文家和批评家佩德罗·拉因·恩特拉利戈确定了"作为问题的西班牙"这一主题。乌纳穆诺写道,"西班牙令我痛心"。在文章和随笔中,加尼维特、乌纳穆诺、阿索林、马查多、奥尔特加-伊-加塞特等每个人重新根据自己的理解阐释了体现"关于西班牙的神话"的堂·吉诃德形象。与此同时,出现了可怕的极端——向"西班牙主义"的思想、西班牙的特殊性顶礼膜拜:在马埃斯图和其他一些作家那里,这一思想已完全表现为反动的乌托邦。后来,它成为佛朗哥主义意识形态的基石。

"特殊性"的主题独特地反映在"1898 年一代"的宗教—哲学探索中。他们在对天主教经院哲学的批评中追随克劳泽主义者,创造出"特殊的"哲学(可以将它称为西班牙版的存在主义)——人格论。尽管人格论没有完全成为无神论的存在主义,它终究提供了一条脱离宗教思维的特殊道路,远离以前作为社会精神标准的信仰,"一代"哲学家和作家在这一社会中发展着。

在这里,处于第一个层面的是个体因素。个体表现为宇宙的中心,个体的消失表现为绝对虚无的降临、世界的末日。吞没一切、达到病态的个人主义——是这一作家团体世界观的显著特点。

乌纳穆诺这样给这种自我中心主义的起源下定义:"我们所有人,是 1898 年声明推翻现存的西班牙并且揭露其穷困的人,我们所有人曾是——或多或少——自我中心主义者。但我们的自我中心主义是有些夸大的精神发现的结果,这一发现是西班牙的历史理想坍塌的时候出现的:我们发现了至今仍在西班牙被压制、贬低和摧残的个性。我们拒绝对祖国进行道德礼赞,谴责所有的人和所有的一切,但仍保持自己的个性。"

这种自我中心主义是西班牙知识分子社会悲剧的结果。巴罗哈——他将自己最初几年创作的书命名为《自我中心主义的青年时代》——谈及此,援引了那时的政治现实,据他讲,现存的党派和运动不能吸引知识分子,"具有高度尊严感的人在那时不能不是孤独的"。

从新的哲学立场出发解决历史编纂学的任务,"一代"作家和思想家否定"记录在正式文件中和为社会观点所承认的国家的外部历史",他们认

为，应远离宫廷、国会、部长而进入上流社会的沙龙中寻找真理。对待历史的新方法决定了乌纳博穆诺关于历史——外部的历史即国王和政府表面的、欺骗性的历史，和人民真正的、"内部"的、可以通过风景、习俗、艺术、民间口头创作认识的历史——的学说。内部历史存在于所有保存了真正民族精神、直觉创作和直觉主义世界观的事物中。

每一个很了解自己"小祖国"（乌纳穆诺和巴罗哈——巴斯克人，阿索林——莱昂人，巴列-因克兰——加利西亚人，马查多——安达鲁斯人）的人，周游全国（主要是徒步），因此有权评价西班牙人民及其历史。这些远途旅行体现在乌纳穆诺的旅行札记《西班牙和葡萄牙之行》、阿索林的众多随笔书籍、巴罗哈小说中描写的主人公旅行、马查多的风景描绘中。 ·278



《堂·吉诃德和头骨》帕萨达作品 1900年代

民间口头创作的源泉对于阐明以死亡为重要主题的西班牙存在主义的独特色彩，同样重要。毕竟在西班牙的民间创作中，死亡居于中心地位。而且在西班牙天主教的外壳下，隐藏着的不是基督教的——恭顺的和宁静的——对待死亡的态度，而是对源自多神教的死亡之谜的大胆、渴望和淫欲的兴趣。乌纳穆诺和马查多将自己的哲学探索看作是民间创作传统的继续：民族的世界观与存在主义的哲学研究进行了对话。

"1898年一代"的思想体系具有许多内在矛盾。一个可怕的诱惑隐藏在人格论哲学中：吞没一切，直至病态的个人主义，它有时彻底变为叔本华和尼采精神中意志、力量和勇气的崇拜。乌纳穆诺、巴罗哈、阿索林、加塞特在法西斯主义胜利后，不仅绝望地指出自己的灾难，而且确认了自己的实际失误。

存在着另外一种内在矛盾，它决定了团体参与者之间随后出现的分歧。如何协调反民主主义，对不幸的、平庸的、懦弱的、卑俗的群众的蔑视，对人民的生活、民间创作的兴趣，对西班牙人民未来的真正忧虑？“1898 年一代”思想体系的病态矛盾，反映了民族历史发展中的矛盾。

现代主义是那些年形成的另一个文学流派。这一术语作为具体流派的名称明显是不成功的，因为它也用于说明二十世纪世界文学更为广阔的现象。但为适应十九世纪末二十世纪初的西班牙—美国诗歌，被其使用者所运用的这一术语，永久地进入到文学研究的惯常用法中。这一流派于八十年代在拉丁美洲（何塞·马丁、曼努埃尔·古铁雷斯·纳赫拉、萨尔瓦多·季阿斯·米龙）形成，其顶点是鲁文·达里奥的创作（《碧空》、《多神教赞美诗》，1888 年）。西班牙的现代主义者（和诗人及小说家）萨尔瓦多·鲁埃达、马努埃尔·马查多、希梅内斯和其他人，不仅排斥拉美人的创作，而且排斥欧洲文学许多非现实主义潮流的经验，他们运用了高蹈派诗人、前拉斐尔画派、象征主义者、印象主义者、新浪漫主义者、新古典主义者作品中追忆往事的手法。

1902 年，洛佩斯·切瓦里因较好地解释“现代主义”这一术语而获得了《享捷·维耶哈》杂志的第一笔奖金。“现代主义——不仅是对自然主义，而且一般来说是对时代的实用精神，对庸俗主义不可宽恕的冷漠反应。走出被对物质的崇拜所占据的世界，通过艺术使被生活斗争折磨得疲惫不堪的心灵复活，将被利己主义者偷走的权力归还给感觉，——这就是现代主义。”

源于高蹈派美学、波德莱尔与高蹈派诗人相接近时期诗作的审美思想，在十九世纪九十年代至二十世纪前十年的现代主义美学中，独占鳌头。这种诗歌作品的基本特点是，倾向于模仿并且围绕创作者创造虚构的美丽世界。任何艺术感受，古典神话，“一千零一夜”的东方各国，在第一届世界博览会上使欧洲人震惊的华托的洛可可式绘画或日本艺术，都能成为模仿的材料。

但在二十世纪头十年，大多数现代主义诗人对作为目标本身的美的崇拜感到失望。在达里奥本人的创作中，模仿、强抒情退居第二位。仿效达里奥的诗人，将这一转折视为对深刻内省的号召。

现代主义和“1898 年一代”在创作上的相互关系问题是复杂的。在思想层面上，对资产阶级—小市民思维局限性的愤恨，使他们彼此相似。在美学层面上，对艺术家个人的赞扬，对表现个体修辞个性的纲领性要求，使它们相似。但是，“1898 年一代”做到了对西班牙历史、西班牙传统、社会和宗教复兴的重新审视。唯美主义直接与这些探索相关——艺术应促进民族精神的复兴、唤起新的民族情感、新的传统感。现代主义却将自己的热情倾

注在美学领域中——对现代资本主义精神的反对于它而言表现在恢复美学感觉，恢复被市侩习气所剥夺的欣赏艺术美的能力上。上所指出的思想层面和美学层面的交叉，使两种体系在一系列作家的创作中共存——虽然时间不长——成为了可能。

3. “新”、“旧”散文

世纪之交，大小体裁的散文毫无疑问不断地得到了推广。西班牙国内每年都会出现新的文学周刊，这些刊物专门刊登短篇小说（篇幅最长的是《埃利·库恩托》，1907年；《罗斯·孔捷姆波拉涅奥斯》，1909年；《拉诺韦拉·科尔塔》，1916年），其中一些发行量达到六万册。甚至西班牙语国际文学周刊，如《拉·纳西奥》、《布宜诺斯艾利斯》也宣传新小说。

与小说普及化过程并行的还有另一个过程——作品的明显分化，比如迅速分化出的优秀的哲学问题小说，由“1898年一代”所创造的文学作品多数如此。在这里现代派的书写原则所发挥的作用是巨大的。其中一个原则是反历史主义，这一原则早已隐含存在于创作中，现在则为“1898年一代”作家所宣布。作家远离了具体历史事实和细节的准确性，而令作品具有了印象派的模糊不定性。如果说十九世纪末的西班牙诗歌，似乎羞于自己的抒情性，力争将散文因素——哲学、社会学，甚至大众所关心的时事政论——纳入自身，那么现在，散文如此饱含抒情色彩，以至于几乎成了诗歌（德尔·巴列-因克兰的《十四行诗》）。

作品的超前性被大量的文化回忆和对经典作品的引用所强调；出现了一种对待世界文化的特殊态度，即将之看作是一套可以加以模仿的样本。“1898年一代”作家之一阿索林提供了超历史解释经典作品的例子，他以各种方式解释了经典作品的情节和特点，试图将它们与产生它们的时代相分离（《堂·吉诃德的道路》，1905年；《古典的和现代的》，1913年；《古典作品眉批》，1915年）；研究经典作品的意义时，他仅在极少情况下提及创造的社会—历史制约性（《里瓦斯和拉腊，西班牙浪漫主义的社会基础》，1916年）。

在精神领域内，占优势地位的人格论哲学和它所产生的文化中心论前景论影响了创作过程。作家失去了对传统上作者无所不知的合理性的信心，他们更注意选择表现叙述的复杂性——有时甚至是不可能性。用讽刺的态度对待充满幽默的创作过程，成为走出这种困境的出路。 ·280

乌纳穆诺将精神上的毫无出路隐藏在可笑的情形之后；巴列-因克兰则将愤怒、社会抗议隐藏其后。文学创作形成了新的原型，借助这些原型，作品滑稽、笑谑的因素向读者暗示出深刻的涵义。喜剧因素和严肃因素的混



《谢格维人》 苏洛阿加作品 1900年代

合对于以前几个世纪的西班牙文学来讲是典型的。现在出现了令人难以置信的依赖关系：如果作品以滑稽、逗乐开始，那么它多半以自杀结束。

幽默一般来说似乎融于时代的氛围中。精神愉快的状态是主导社会情绪，同时伴有危机感。颓废派"可耻的"、"浪漫而无规律"的行为类型——巴列-因克兰的主人公(马克斯·埃斯特列利亚)，阿亚拉的众多主人公——蔓延开来。就像文学文献所证明的那样，现代派同不严肃、古怪、不负责任、无忧无虑的笑联系在一起。

但是在世纪之交的先进作家那里，在喜剧的外壳下隐藏着悲剧倾向。幽默对他们来讲曾是一个在理智和信仰、社会进步的必要性和经济进步反常的冲突性之间建立联系的方式之一。正是在这个意义上，巴莱拉和帕拉西奥·瓦尔德斯使用了术语"幽默主义"。幽默主义——在加尼维特、西利韦里奥·兰斯(阿莫罗斯的笔名)的长篇小说中，在乌纳穆诺的许多长篇小说，特别是《爱情和教育》中，在皮奥·巴罗哈关于西尔韦斯特尔·帕拉多克斯的小说中，都是重要的组织原则。巴罗哈在随笔《幽默主义的洞穴》(1919)中系统地阐述了幽默主义原则。没有多久，从幽默主义中将会发展出这样的艺术哲学体系，如佩雷斯·德·阿亚拉的前景论和巴列-因克兰的"埃斯佩尔蓬托主义"①。

安赫尔·加尼维特(1865—1898)是第一个尝试新小说类型的著名作家。在最后一位西班牙征服者皮奥·熙德对玛雅王国的征服记(1897)和《从不知疲倦的创世者皮奥·熙德历险记》(1898)两部书稿中，他首次引入了"1898年一代"真正的小说主人公。

《玛雅王国征服记》是一部政治道德讽刺作品。落入非洲玛雅野人部落中的主人公充当了一个立法者和创新者。他打算将玛雅国变成文明社会的标杆，详细拟定了一系列社会改革方案。

---

① 该词有"奇怪、愚蠢或荒诞的人或物"之意。——译注

小说的第一部分，加尼维特运用一般寓言的方式创作了讽刺祖国西班牙政治和社会的作品；而小说的第二部分，则是对任何改革意图、对相信社会完善可能性的辛辣嘲讽。

作者没有给出正面的社会改革纲领。这也在第二部小说《历险记》中得到了重复，贯穿两部书稿的主人公在西班牙又一次作为孤独的改革者做出了行动。

在他的面前，依次闪过代表各种社会阶层和群体的象征人物，皮奥·熙德试图通过宣传道德因素——爱、劳动、道德——的方式拯救每一个人。在小说的结尾，他作出结论，只有通过具有精神力量并且被母性思想（这些思想是什么，在小说中没有具体地说明）情结所武装的杰出知识分子—执政者这些少数人的努力，才能实现进步。这些少数人向其他阶级提出生活的"新观念"，并使他们走向民族复兴。

这种理论建构的内在矛盾，似乎对作者本人来讲也是明显的。加尼维特的主人公如此奇怪地自相矛盾，并不是偶然的。他的行为与他所宣传的原则本身令人难以置信地对立了起来。口头上颂扬劳动，自己却不劳动；坚持婚姻的必要性，却不与自己的情人马丁娜结婚；理论上积极地支持政治，实际上却十分消极。

以上，一方面表明加尼维特提出的改造社会的思想的含糊性，另一方面，说明了"1898年一代"小说的一个最为重要的结构特点。传统上，西班牙小说的情节围绕两个或更多人物彼此间的冲突或者与外部力量之间的冲突建构起来；而在"1898年一代"这里，人物首先在与自身的个性特点和自身的世界观的冲突中显现出来。

加尼维特的书在情节结构的层面上对"1898年一代"小说家来讲也是典型的：主人公与其他人物的关系不是服从于对这些人物的评述，而是仅服从于对"提纲"主人公——皮奥·熙德的评述和对作者思想的解释。

主人公——皮奥·熙德的心理疾病，是作者加尼维特写书那一年将要自杀时重病的反映。主人公的心理疾病同时也是"1898年一代"小说的标志。在《狂人之船》的前言中，皮奥·巴罗哈写道："所有现代伟大的文学由疯子产生。加尔多斯已意识到这一点，但意识对实现来说是不够的：应具有他所缺乏的特殊的精神品质……总之，或许应成为疯子，可惜，他是正常人。"

对于"1898年一代"小说来讲，第二本重要的作品是阿索林（何塞·马丁内斯·鲁伊斯的笔名，1873—1967年）的《意志》（1902）。《意志》同小说《安东尼奥·阿索林》（1903）及《小哲学家的自白》（1904）共同构成了"1898年一代"小说早期阶段最为重要的三部曲；《意志》是阿索林第一部小

说《病人日记》(1898 年)的延续。《病人日记》和《意志》反映了作者在那些年感受到的,并使他改变了政治倾向——离开右倾无政府主义——的痛苦的精神危机。三部曲的主人公安东尼奥·阿索林是选其名字作为自己笔名的作者的"第二个我"。如同皮奥·熙德,这是个身体和精神都有疾病的神经过敏者,但不同于还在完全无宗教信仰的边缘上保持平衡的皮奥·熙德,安东尼奥·阿索林预示了"1898 年一代"所有随后的典型主人公:他已不相信任何东西,"知识是罪恶,了解是忧愁。观察是生存,而生存是死亡",他无休止地进行推理。

与此同时,阿索林使主人公的类似叙述具有纲领性,强调这一形象的概括性:"他的历史是整个西班牙人的历史。"

在文学技巧的问题上,阿索林比加尼维特更为激进。他宣称,"首先,在小说中不应有情节"。阿索林认为,小说应由哲学对话构成,主人公世界观的演变应成为唯一的情节。"1898 年一代"散文的理想,就这样有些辩论性地确切、简练地表达了出来。

加尼维特、阿索林、乌纳穆诺、巴列-因克兰的长篇小说,建立在这样一种信念的基础上,即艺术的基本任务是将模糊的、无意义的生活现实转变为美丽的或者机智的文学现实。同时,存在着更为传统的——情节的、风俗派作家的——文学,并且在读者那里,它们甚至比革新小说更为成功。

十九世纪西班牙最伟大的散文家,贝尼托·佩雷斯·加尔多斯(1843—1920)继续生活并创作着。加尔多斯后期创作与他先前的小说相比,社会批判性并没有减少,只不过更注重心理描写,集中在精神探索的问题上。正是在这一阶段,在世纪之交,佩雷斯·加尔多斯受到了俄罗斯文学,特别是列夫·托尔斯泰的强大影响,这在诸如《纳扎林》(1895)和《仁慈》(1897)这样的作品中可直接感受到。

282·

他的中篇小说《特里斯塔娜》(1892)讲述了年轻姑娘的命运,她被保护人引诱,并且试图夺回爱情和独立生活的权利。但她亲近之人的利已主义和社会的冷漠,是难以克服的障碍。西班牙社会的各个阶层,代表"旧的"(封建的)和"新的"(资产阶级的)西班牙的各类人,在小说中简洁且富有表现力地得到反映和描绘。

小说《纳扎林》是佩雷斯·加尔多斯最大胆的作品。主人公——神甫纳扎林——试图在教堂外做善事,却被捕入狱。在小说中,人民"善良的"信仰与官方的天主教公开对抗。这一思想同样出现在小说《仁慈》中,是以另一情节材料展开的:故事发生在小客栈,主人公是贫困、无房的穷人。这些小说甚至通过加尔多斯新的讽刺性联系起来,同时在这种情况下,讽刺要求有很大的胆量,因为它用于反对西班牙社会最神圣的法规——宗教。

小说《老头》(1904)在两个层面上颇有意思。它的主题是少年和老年、传统和创新的结合。选择这种题目被许多人认为是表现加尔多斯关注与"1898年一代"在文学上的"和解"。在《卡山德》(1905)中重新浮现出荒谬的官方信教的主题。《着魔的骑士》(1905)是加尔多斯关于民族复兴的讨论中一个寓言式的对白。

加尔多斯对西班牙二十世纪前期小说创作的影响非常重要。它最为强烈地影响了皮奥·巴罗哈、米格尔·乌纳穆诺、安赫尔·加尼维特的创作。

进行浪漫主义—自然主义创作的女作家埃米利亚·帕尔多·巴桑(1851—1921),其小说和随笔可能对"1898年一代"思想和艺术体系的形成产生了不小的影响。早期论文集《非常迫切的问题》阐明了巴桑的文学纲领:其中包括反对十九世纪形成的散文和诗歌中唯心主义的恶劣影响(《与硬糖诗人和果仁散文家斗争》)。女作家不是像期待的那样用左拉精神宣扬"污秽的"自然主义,而是批评自然主义。与自然主义和唯心主义"距离等同"的"真正的"现实主义,是女作家创作的目的。

女作家完全达到其所期待的这种黄金分割点是在她创作的最后阶段,是在1894年后的尖锐问题小说《米拉格罗斯太太》(1894)、《单身汉的回忆》(1896)、《喀迈拉》(1905)和《黑色塞壬》(1908)中。最后一部小说被认为是对那时完全形成的欧洲颓废派现象的机智而无成见的反应。

小说家维森特·布拉斯科·伊巴涅斯(1867—1928)不仅在自己出版物的发行量方面,而且在读者中享有的声望方面,毫无疑问超过了"1898年一代"所有的代表。他作为自然主义短篇小说和长篇小说(《稻米和两轮篷车》,1894年;《茅屋》,1898年;《芦苇和泥塘》,1902年)的作者踏入文坛,加工锤炼他亲切和熟悉的巴伦西亚省的一些主题:渔民、农民和小商贩的日常生活。在他的这些作品中已明显可见社会小说的萌芽,感觉得到巴桑关于"自然生活基本悲剧"思想的影响。

后来,布拉斯科·伊巴涅斯创作了由四部小说构成的系列作品,它们与巴罗哈的小说集《为生活而斗争》(《大教堂》,1903年;《不速之客》,1904年;《酒坊》,1905年;《暴民》1905年)明显彼此呼应。在这里,伊巴涅斯追求自我表达的充分性,更为广泛地掌握社会和民族材料。他小说的主题是托莱多僧侣的生活,工人们在毕尔巴鄂的社会斗争,无政府主义者在赫雷斯的讲演和马德里贫苦人的日常生活。

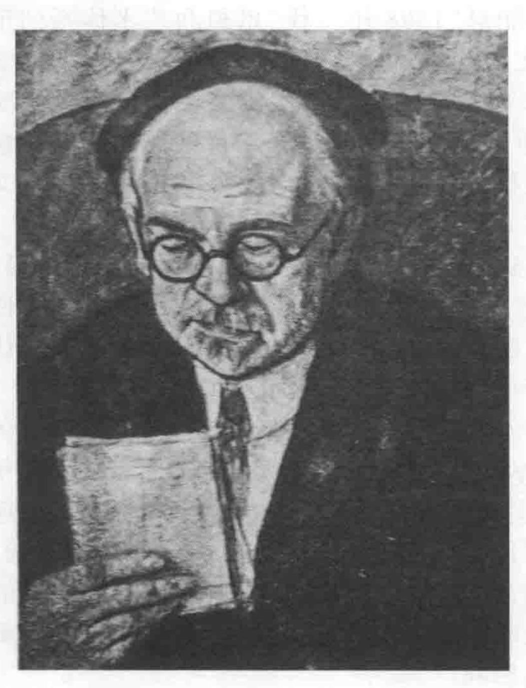
正是这一系列小说给伊巴涅斯带来了声誉,但作家继续寻找新的表现手段,并且很快出现了表明其创作特性发展和风格手法完善的作品,这就是小说《血与沙》(1908)和《死者为王》(1909)。它们充满了真正的心理描写,虽然运用的生活材料不太广泛,但分析得更为深刻。作家的创作与世

界大战主题(《启示录四骑士》,1916 年)相联系,其特点是深刻性和诚实性,同时令人感到陌生的形式上的巧妙性。

283 ·

4. 巴罗哈

所有"1898 年一代"小说家中最重要的一位是皮奥·巴罗哈-伊-内西(1872—1956),其所制定的理论纲领,比这一群体其他作家的纲领,更为详细和独特。



皮奥·巴罗哈 艾切维利画作 1920—1930 年代

巴罗哈的理论论述往往具有与某个同事论战的形式。不少重要的提纲是巴罗哈在与巴列-因克兰进行文学辩论时形成的。巴罗哈重要的宣言是为小说《狂人之船》所作的序,它被认为是很久以前与奥尔特加·伊·加塞特进行的辩论的总结,后者认为"密封"、建立象征性人物在其中活动的封闭的人为世界,是发展小说的唯一正确途径。奥尔特加认为,现实世界与小说世界完全不吻合,缺少与历史现实的任何逻辑联系,是小说"对现代读者来说具有趣味性"的重要条件。加塞特写道:"必须使作者构筑一个没有孔洞和缝隙的封闭世界,必须这样,即在小说内部我们不能看到现实的界线……当我们处于这个微观宇宙中的时候,我们不能发现任何现实,发现那个处于小说墙幕之外的东西……小说家应力图使我们脱离现实。"

巴罗哈强烈地反对这种完全与世隔绝的小说。"现代人应感到现实的坚实土壤,"他说道。巴罗哈认为,回忆录、文献学、社会学是他同时代的读者感兴趣的体裁。小说应从这些体裁中模仿"开放的视野、众多的人物和自由的行动"。对巴罗哈来说,奥尔特加关于小说危机或者死亡的评判,对"拯救道路"的探索是荒谬的:"今天的小说,是处于形成和动荡中的普罗透斯体裁。它把所有的一切容纳其中:哲学、心理学、冒险、乌托邦、伦理

学——绝对的一切……小说作为历史之流，无头无尾。”

巴罗哈以自己的创作经验，证明了二十世纪西班牙小说最为丰富的资源——他创作了六十六部小说，许多文化活动家认为，它们对百年来整个西班牙语小说具有一定的影响。

巴罗哈的创作纲领是反对隐逸派的，反对充满了辩论激情。他在实践中实现了自己的这一纲领，然而却忠实于自己的时代：他的小说诗学没有完全脱离他的理论前提。

巴罗哈最喜爱的思想，特别是在世纪初头十年他创作的早期阶段，是“小说中不应讲话而应行动”。

在巴罗哈的第一部书中，哲学内省比描写事物、行为所占的分量小。对世纪之交的小说来讲，传统的思辨冲突居于次要地位，处于首位的是行为伦理学。三十年后，巴罗哈认为，似乎在青年时期对他来讲不一定公正的任何行为，都是主人公存在的一种证明。事实上，在巴罗哈早期的小说中也明显表明了作者的道德立场，他其实是反对他所塑造的这一类能够逾越不可逾越事物的行动的超人。

在那些年中，巴罗哈是能动主义——深信现代社会所珍视的个人积极性的作用——的一个突出的宣传者。如同在“1898 年一代”其他代表那里一样，在巴罗哈那里，对能动主义的信仰，基本上是在三个哲学体系的影响下形成的：叔本华哲学，小组成员在其中找到了对自身悲观主义的支持；用以驳斥唯理论——那时康德的绝对命令也对巴罗哈的世界观极为重要，它决定了其所有小说的道德来源——而被极为单层面接受的康德哲学；以及最具影响力的因素——尼采哲学。 ·284

在文集《丑角的舞台》的许多文章和小说《或者恺撒，或者什么也不是》(1910)中作者解释了，为什么恰恰是尼采的理论对他来说如此重要，并为西班牙所需要：“除了个人的、独特的能量外，西班牙没有什么能抵抗死寂的传统和庸俗、虚幻、市侩的民主制。”

但是，巴罗哈不是能动主义的无知颂扬者。在自己早期的文章《尼采的胜利》中他就警告称，尼采不仅可以成为憎恨资产阶级庸俗的诗人和哲学家的偶像，而且可以成为从他的书中看到“一切都是允许的”这一口号的庸俗利己主义者、甚至匪徒的偶像。巴罗哈总是一次次地回到尼采哲学，回到“生活的哲学”上，并且希望，消除所有“利己主义的遮蔽物”能够将冷漠单调的小市民的生存转变为鲜明的、充满活力和斗争的生活。

在小说《走向完美之路》(1902)中，巴罗哈还未将能动主义与社会改造的纲领联系起来，谈论的仅是个体的改进和完善。在这部小说中，巴罗哈最接近“生活的哲学”。这里远离疲惫不堪的忙碌、虚伪的宗教性、伪善的

现代社会，流淌着既不遵循规则，也不懂得社会或者宗教限制的自然生活。主人公费尔南多娶了愚蠢的多洛雷斯，原因就在于认为她是“原生活”和生育力、健康的集中点。但是在这篇早期的小说中，巴罗哈破坏了自己人物——提纲的整体性，他引入了良心和怜悯的主题，这不同于费尔南多应体现的那种狡猾健康的任性孤行。体会到对无罪的阿杰拉“自然的”喜爱，他仍然拒绝利用她的无助。在这里获得胜利的是人类的责任意识。对于即使宣传独有的能动主义的巴罗哈来讲，它比自然法则更为强大。

对巴罗哈创作的第一阶段具有决定意义的小说三部曲《为生活而奋斗》(《寻觅》、《杂草》、《红霞》，1904—1905年)中，新型主人公罗伯托·哈斯丁这位穷困的大学生，表现了能动主义的思想，他将发财、和贵族家庭的姑娘结婚、在社会中谋求高位作为自己的目标。他被在实践中证明自己思想可行性的这一愿望控制着，而这种思想并不只限于实现个人的富足。他发展了建立在社会达尔文主义原理基础上的整个社会和人的概念。“事实上，只有一种方式，并且一种独特的方式，——行动，”罗伯托在关于西班牙社会衰落的谈话中论述道，“所有动物都不停地嗥叫，而人只是一种动物。你应在其他人那里争夺你的食物、你的女人、你的荣誉，而他们在你那里夺取这些东西。既然我们生活的规律是战争，那么就不要失望地，而要高兴地接受它。行动，这就是生活，这就是享受。将静止的生活转变为动态的生活——这就是问题。斗争是永远的，直到最后一刻。为何而斗争？是的，为了无论什么东西而斗争。”

但是在巴罗哈那里，罗伯托还是被道德顾虑所束缚。他避免这些行为，因为会被良心谴责。作者提出作为治疗社会手段的个人行动的思想，他没有号召将人们变成恶魔和野人——他意识到，这可能不会起到治疗作用，而会导致人类的自相残杀。

巴罗哈极为轻松地从存在于能动主义意识形态中的内在危险中解脱出来。他往往只是将能动主义的辩护者——三部曲中的罗伯托，小说《知善恶树》(1911)中的伊图里奥斯，小说《或者恺撒，或者什么也不是》中的谢萨尔·蒙卡达——描绘为好人，反对残酷的人，出于自己的本性而不为极力实现自己目标而咬断亲人喉咙的人。但是这种假设，强调并且揭示了巴罗哈理论的实验性。

罗伯托·哈斯丁在三部曲《为生活而奋斗》中，完全实现了自己的纲领。并且在三部曲的结尾，我们看到他走入绝境，甚至惊惶失措，这不符合他先前胜利英勇的声明。他面前突然出现了新的问题：现在为什么而斗争？毕竟，人不是仅仅渴望扩大自己势力的盲目的生活力量。这一斗争目的和理想的问题必然出现。

这样，一个实验的结果成为下一个实验的出发点。因此，谢萨尔·蒙卡达这个《或者恺撒，或者什么也不是》小说的主人公，像罗伯托·哈斯丁那样，已经不再用简单的社会达尔文主义的精神进行思考。谢萨尔不仅不将为"随便什么"而斗争，而且他将一切——个人的成功、财富、权力——视为实现伟大理想的手段：成为国家、自己人民的恩人。在这部小说中，能动主义思想的社会潜能得到极大限度的发挥和展现。不仅作者，而且主人公都不相信阶级斗争。他们认为，只有强大的人——恺撒的意志，能够改变现代世界，特别是腐朽的西班牙社会。 ·285

在这部小说中，能动主义遭到失败。人为地避免内部矛盾，他应会在与萎靡的、"不积极"的社会的斗争中获胜。但结果是，个人的力量——甚至最为积极的、被深思熟虑的纲领所巩固的能量——无力反对社会力量。巴罗哈承认超人的努力不能改造社会，他表现出精神上的诚实——仔细地研究吸引他的思想，直到它合理地灭亡。其小说创作(1912—1920)第二阶段冷嘲热讽的怀疑论代替了他对能动主义的迷恋。

但后来，巴罗哈对能动主义思想的态度极为复杂。1912 年，在小说《或者恺撒，或者什么也不是》、《知善恶树》之后，巴罗哈开始进行一个多卷历史系列作品《一个活动家的回忆录》(1913—1928)的创作。该系列作品的主人公——欧亨尼奥·阿维拉涅塔，是自由主义者，拿破仑战争、几次革命和政治阴谋的参与者(阿维拉涅塔是历史存在的人物，巴罗哈的远亲；在进行小说创作时，作家运用了家族文献资料)。在阿维拉涅塔的形象中，能动主义通过新的方式表现出来——它被冲淡，摆脱了非道德主义，因主人公的个性而变得高尚。阿维拉涅塔——不知疲倦的活动家——的能动主义，与尼采的权力意志相比，更像古代的斯多葛主义。

"我曾颂扬摆脱生活罪恶的手段——积极性。这一手段像世界一样古老，并且像任何其他手段一样无意义"，体验了悲剧性的生活危机的巴罗哈 1917 年写道。这意味着，就现在的历史时期而言，作者最终失去了对能动主义意识形态的信仰。巴罗哈认为，只有在过去的几个世纪中，存在着部分证明对待生活持积极态度的条件。因此，巴罗哈将自己的主人公阿维拉涅塔置于卡洛斯战争的时代；另外一个主要的"1898 年一代"小说家拉蒙·德·巴列-因克兰将自己的行为主人公也置于这一时期。

但经历了追求能动主义的时期(根据巴罗哈自己的定义，"暴风雨和猛攻的时期")，作家继续支持以简短、准确、鲜明的语言写的行动小说，反对封闭的、富有哲学性且冗长的"对话小说"。巴罗哈是机械艺术如此狂热的反对者，以致他声称，似乎散文应"像草"一样生长，有意识地实现某种文学效果是不可能的。不能成为作家，而是需要生为作家，正像在作家那里，小

说像孩子诞生一样。在巴罗哈的认识中，小说是“所有一切被乱放入其中的袋子”：小说家有意识工作的唯一方式便是观察生活。巴罗哈认为，任何创作，首先是他自己的创作，只有两个真实的来源——个人的回忆（童年、青年、心灵的体验）和关于外部世界的回忆——巴罗哈称为“报导”的东西。

对生活的这些观察，通常完全无趣，并且导致病态的怀疑主义。经历了《知善恶树》的怀疑主义和小说《世界是这样的》中囊括一切的悲观主义，巴罗哈逐渐接近自己创作的第三个阶段——最后阶段（自 1918 年起）的主要思想，即只有通过严格的自我组织，以实际拒绝生活的方式接近达到平衡的思想。

巴罗哈的文学理论纲领在实践中有着变形，特别表现在不论作家多少次宣称拒绝由对话建构起来的小说，但在他最好的——转折性的——作品《雾中的城市》（1909）、《知善恶树》、《世界是这样的》中，对话无疑凌驾于行动之上。在这里最为明显的是对巴罗哈来讲典型（尽管没有进入他的理论中）的两种叙述类型的共生现象：关于社会环境的小说和关于主人公精神探索的小说。这两种叙述因素中，每一个的比重都随着作品与作品的不同而发生变化。巴罗哈早期小说中的一篇《西尔韦斯特尔·帕拉多克斯的冒险、发明和迷惑》和三部曲《为生活而奋斗》的头两部接近于关于社会环境的“纯”小说。在《红霞》、《徒步旅行者》、《或者恺撒，或者什么也不是》、《知善恶树》中，两种叙述因素达到了平衡。两个叙述因素中的每一个都表现了特殊的小说类型，并且源于特殊的传统。

286·

滋养第一种类型——关于环境小说——的传统，是作家巴莱拉对巴罗哈小说《西尔韦斯特尔·帕拉多克斯的冒险、发明和迷惑》的评论中指出来的。巴莱拉注意到：“我们时代刚能够更新，年轻的小说家就用新的服装、传统、规则和倾向改变了我们古老的、欺骗性的小说。”巴罗哈在陀思妥耶夫斯基的创作中为自己找到第二种小说类型——实质是复调小说——的最佳范例。巴罗哈艺术手法的独特性在于将两种类型联系起来，在于两种传统的结合。

5. 乌纳穆诺

最伟大的作家和思想家米格尔·德·乌纳穆诺-伊-胡戈（1864—1934）在“1898 年一代”文学史上起着双重作用：新形式的勘探者，同时是创造新形式的反对者。在《现代主义》（1907）、《艺术和世界主义》（1912）、《关于膝盖上的胖娃娃》（1913）及其他一系列文章中，他反对欧洲颓废派文学。1907 年，他出版了自己的第一部诗集，向当时的诗学风气提出挑战。但从

十九世纪九十年代到二十世纪第一个十年间，乌纳穆诺创作了一系列因原则上的革新而使读者和评论家困惑不解的文章，这些文章只是到后来，当叙述的假定性和被特别强调的实验形式在欧洲文学中成为常见现象的时候，才得到理解和评价。

对乌纳穆诺本人来讲，遵循传统和创新之间不存在矛盾。探索创新形式对他来说不是目的。为完全揭示个性应既依靠传统，又依靠实验，广泛地运用追忆和直接及潜在的引文，创造新的形式。在乌纳穆诺那里，陌生的东西可以瞬间变成自己的、体验过的东西。

乌纳穆诺不具有艺术客体化的天分，而这种天分能使作品不依赖于其创作者的个性而独立存在。他所有的长篇小说、中篇小说、短篇小说、戏剧，甚至诗歌，似乎是他个性的碎片并且很快被理解为心灵自传的一部分。乌纳穆诺属于那种人，根据陀思妥耶夫斯基的说法是，对他们来说，生活中最为重要的是"允许思考"。在理论声明、信件中乌纳穆诺重复道："我用感觉思考，而用思想感觉"，"我理解了感觉，我深深地感受到了意义"。在他的个性中，感情和理智的因素、心灵和精神的因素不可分割。

"真理，这是人们全身心相信的东西，"他写道。肯定哲学真理的个性，使乌纳穆诺成为欧洲存在主义的预言家之一。他提出了"思想—人"的概念：只有饱受自己思想煎熬的人，才能使这一思想富有生命，不体验并且不多次感受其创造者的精神经验，就不能思辨地理解思想。在乌纳穆诺的哲学中，每一个体、哲学和艺术根本问题的独一无二性——个体与其他人，与整个社会，与时间和宇宙，与知识和信仰的关系，是宇宙的主要价值。

十九世纪八十年代中期在马德里大学听了讲座之后，乌纳穆诺进行了调和理智和信仰的"克劳泽主义"的最后尝试。意识到这一道路前途无望，成为年轻作家最为沉重的个性危机的原因。这一危机的结果影响了乌纳穆诺随后所有的创作。

九十年代末，乌纳穆诺再次经历了最为强烈的心灵动荡，传记作者将这一时期称为"1897 年宗教危机"。最小的儿子突患脑膜炎，作家觉得，似乎上帝因他背叛了信仰而惩罚他。但希望信教，不意味着信教。像在童年那样，纯粹而直接的对宗教的信仰已不会在乌纳穆诺那里复活。关于这一点，他多次在自己的书信和随笔中提及。但是，关于信教和不信教、关于死亡和永生的思想已注定伴随他。

向宗教—哲学思维的转变未必只能用这些心灵危机解释。孩子生病是对不信教的惩罚这一解释本身，只能在关于科学和宗教、关于科学解释生命和死亡秘密的紧张思考的基础上形成。儿子的病使这些思考带有一种悲剧性的狂怒的色彩。悲剧性表现在乌纳穆诺最为抽象的论断所具有的病态

的狂热色调中。

287・ 乌纳穆诺在一些作品，如《米格尔・德・塞万提斯的堂・吉诃德和桑丘传，由米格尔・德・乌纳穆诺解释和注释》(1905)、《生命的悲剧意识》(1913)、《基督教的垂死状态》(1924)和所有1900年以后所写的小型随笔里所阐述的哲学—伦理学观点，通过许多关系与列夫・托尔斯泰的思想相联系。"托尔斯泰是使我的心灵发生巨大变化的人物之一，他的作品在我身上留下了深深的烙印，"乌纳穆诺写道。在《忏悔录》中托尔斯泰提出了之后乌纳穆诺也试图回答的问题："在我的生活中是否有这样的意义，它不会被不可避免出现在我面前的死亡所消灭?"乌纳穆诺引入了死亡的思想和哲学学说，对存在主义者下了定义。但是在他的创作世界观中，存在着反抗、斗争的意向："我们将接受那些毫无价值的东西，它们也许就像非正义一样等待着我们。我们将与命运作斗争，甚至不希望取得胜利，我们将与它进行堂・吉诃德式的斗争。"乌纳穆诺的哲学正是以抗议的音符吸引了这样一些具有绝对伦理审辨力的人，如伟大的西班牙诗人安东尼奥・马查多。在三十年代初就已熟悉海德格尔学说的马查多立即指出："乌纳穆诺在我们面临死亡时所感到的忧愁中，得了通过抵抗而获得的慰藉，其伦理价值是无可争辩的。在海德格尔说出无条件顺服的词'是'的时候，我们的米格尔用几乎咒神的词语'不'向死亡的思想做出回答，但他也承认这一思想的不可避免性。"



米格尔・德・乌纳穆诺 艾切维利画作 1929年

乌纳穆诺的世界观毫无疑问是悲剧性的，但不能称它为悲观的。在所有心灵力量涌动、反抗、紧张的地方，没有悲观主义的一席之地。对乌纳穆诺来说，真正的生活不是开始于当个体在恐惧中意识到自己短暂存在的荒谬性的时候，而是当个体战胜恐惧并且像堂·吉诃德那样生活的时候。乌纳穆诺的人类典范是"垂死挣扎的人"，是甚至在临死的时候都"同思想的绝望经常斗争"的人。

这种哲学—伦理观和独特的历史主义一起决定了乌纳穆诺随笔体的基本思想，他提出了与其说是见解的体系，不如说是具体人类意识的艺术形象，主观理解世界的形象。乌纳穆诺在随笔中寻找所有新的形象的可能性，以使内心生活的不断变化在词汇中物化。他或者以书信形式(《往深处！》、《通向堂·吉诃德坟墓的道路》)，或者以思考所读之书的形式(《西班牙的嫉妒》)写下这些随笔。对当下大众关注的问题进行辩论或者予以评述成为随笔的核心。但对乌纳穆诺的随笔来讲特别典型的有两种形式：对风景的思考和对艺术作品的思考。"我想用人们要一杯可可和谈论收成及其他家务事的语言，讨论哲学，"乌纳穆诺向朋友写道。 ·288

乌纳穆诺早期随笔出版于1895年至1896年(《关于真挚》、《西班牙戏剧的复兴》、《人类的尊严》、《爱国主义的危机》和其他)。它们的主题——西班牙上层统治集团的瓦解、种姓和民族主义偏见，知识分子的奴性——揭露了"西班牙现今的衰颓"。

1897年以前，乌纳穆诺认为自己是社会主义者，且积极地为社会主义出版物撰稿。"社会主义和共产主义"，他在日记中写道，"神圣的共产主义……精神的圣餐"，西班牙社会主义者不具有这种道德热情，乌纳穆诺1896年就已在信中抱怨他们的狂热，并希望"对社会主义来讲除事业的经济方面外还存在着随便什么东西"。在疏远社会主义者后，乌纳穆诺继续认为，只有社会主义能够供养所有饥饿的人，并且确立社会主义的公正性。他只是怀疑一点，即社会主义的公正和富裕将足以满足人们的精神需求，足以达到内心的和谐。乌纳穆诺没有放弃对西班牙复兴、对它从"现今的衰颓"走出来的关注，自1898年起他认为走向复兴的道路首先是个体精神的更新。

深入到个体意识的问题中，乌纳穆诺绝没有失去对社会生活的兴趣。他相信，宣传自己的伦理理想并且影响同时代人的社会道德，能够改变西班牙的命运。在随笔《通向堂·吉诃德坟墓的道路》(1906)中，乌纳穆诺确认，资本主义社会精神上的紧张，它卑劣的、贫乏的、自私自利的道德是国家悲惨状况的根源。哲学家号召同胞们进行新的十字军东征，以将堂·吉诃德的坟墓摆脱神甫和学士的控制。乌纳穆诺宣传一种"历史行为"崇拜。

只有堂·吉诃德式的狂妄、对(任何)理想的信仰,可以重振陷入庸俗行为和关注庸俗幸福的西班牙。

乌纳穆诺当然不认同,而且多半不允许那种反人类的集体狂妄的倾向,但是他认为这种狂妄对于市侩化的社会来讲是有益的。然而历史证明,甚至连这种可能也被排除了:在"强人"的头脑中,远非必要的崇高的人类思想发展成熟了。那里是矛盾的结果,可怕的,但那时哲学家未发现的未来的征兆。

乌纳穆诺在这一阶段没有背叛还在青年时形成的民主主义。他在那篇随笔中写道,西班牙的未来,取决于桑丘——人民;只有在桑丘身上能够产生堂·吉诃德。但如何和在何种条件下能够发生桑丘的"堂·吉诃德化"?并且如何了解,如何确定桑丘的理想,人民的理想?毕竟人民不从外面,不从书中获得崇高的理想,而是自己孕育——已正在孕育——它。西班牙人民特殊的精神结构,为人民的心灵所珍爱的理想,历史性地实现这一理想的可能性和条件——这就是乌纳穆诺在十至二十年代不断思索的问题,他在许多随笔和一系列辩论演说中论述了这些问题。

乌纳穆诺同克罗齐的辩论产生了极大反响,后者对西班牙人民的落后、无知感到遗憾;他同何塞·奥尔特加·伊·加塞特的辩论也产生同样效果,后者称西班牙人为"欧洲最反常的民族"和被毁掉的民族,在堂·吉诃德的书库里没有"任何关于数学的论文"。乌纳穆诺反对这种思想,即对人民来说,科学或者经济进步可以被视为标准。在西班牙人民那里,自己的准则是精神的、而并非经济的发展,是对美学问题的思索,对公正的追求。"智慧、信仰、公正、忍耐、善良,这是一回事,而数学,这是另一回事。"西班牙人的头脑多半被第一个因素所吸引,而对第二个因素不感兴趣。

在类似宣言的基础上,人们通常认为乌纳穆诺是西班牙"弥赛亚说"的代言人。但是乌纳穆诺的民族主义任何时候都不具有反动的、蒙昧的性质。其实,乌纳穆诺的"弥赛亚说"的实质在于确认,西班牙民族拥有巨大的精神财富,这使它不仅没有感到由于经济落后而被贬低,而是相反,还能够与其他过于实际、只注重物质需求的人民分享财富。乌纳穆诺希望西班牙人不是空手来到世界市场上,他们的价值应被发现并且被用于交换其他文明财富,这些财富——乌纳穆诺坚持这一附带条件——西班牙人当然也将加以运用。其他民族能够因与西班牙精神接触而高尚起来,而西班牙人民只有在这种情况下才会获得独立和对自己的信心(在它还没有灾难性地获得其他文明财富的时候)。在所谓的乌纳穆诺的"弥赛亚说"中,流露出创造新文明的梦想,这种文明和谐地将"发明"和"精神"、数学和善良、物质进步和对道德完善的追求联系起来。

289·

在自己早期的小说中，乌纳穆诺被个体的精神问题所吸引，不去触及社会不公正、农村的贫穷和压迫及民族经济的萧条等问题。在那些年中，所有触及社会现实的问题，乌纳穆诺都定义为"虚假的外部现实"，他倾向于研究个体的"内心现实"、人民的"内部历史"。将自己真实的方法与传统的、虚假的、不能证明自身的科学和艺术地分析现实的方法进行比较的意图，推动他探索新的文学形式。乌纳穆诺发明的特殊术语"教说"代替"小说"是这种探索的最高体现。

乌纳穆诺的书作为重要部分进入到"1898 年一代"的小说体系中。如同这一派别的其他小说，它们围绕中心思想人物建构起来，如奥·熙德、安东尼奥·阿索林和安德列斯·乌尔塔多。但一些特点使乌纳穆诺的小说不同于整个群体。首先是被强调的叙述的假定性——作者本人称这一性质为"内现实主义"；其次是体裁混合主义，这种体裁处于"正确"的小说和哲学散文之间。

乌纳穆诺的第一部小说《战争年代的和平》(1897)，叙述了卡洛斯战争事件，它没有任何形式的创新，并且在列夫·托尔斯泰的影响下完全以现实主义的手法写成，同时，仅仅由于主要人物帕奇科·萨巴利比捷的性格，而进入"1898 年一代"的主要小说之列。这是作者的"第二个我"，是被存在主义的忧虑所强烈控制的"濒死者"，是与形而上学的绝境进行斗争的堂·吉诃德。

小说《战争年代的和平》，建立在乌纳穆诺在本世纪末经过仔细研究提出的"内部历史"即"人民生活的内部历史"的概念上。人们劳动、爱、笑、死亡、参战，服从自己对正义的认识和祖传的遗训，而不理解"外部历史"——引起国内战争的国家政治。

跟随托尔斯泰的足迹，乌纳穆诺将作者的声音引入西班牙的历史小说中，作者的视野比主人公的视野更为开阔。作者引用文献，思考、诠释、研究哲学。他试图像托尔斯泰一样，"描写并且捕获似乎难以捉摸的人民的生活"。但是托尔斯泰的思想——对于整个民族来说，这种沉重的考验，比如战争净化力量的思想——在乌纳穆诺的小说中明显变得不重要。在这里，战争的净化不意味着精神蜕化，了解人民的命运，而仅是预示对日常生活的喜悦更为敏锐和更好的理解。

但是 1897 年以后，决定乌纳穆诺所有创作行为的悲剧性的怀疑主义，不允许他研究正面意义上的个体重生问题。他在讽刺中找到了解救的出路。小说《爱情和教育》(1902)和《雾》(1914)，明显是实验性的。作者在引子和结束语中诙谐的语调和自我嘲讽、自我模仿，显示了小说明显的寓言性。小说《爱情和教育》是讽刺性幻想小说，它的情节令人难以置信：在其

中描写了实证主义者——新康德主义者阿维托·卡拉斯卡利安排生活活动的失败,他被自然和社会科学的万能所困扰。小说不是用于反对类似于此的科学,而是反对唯科学主义,反对科学切开、拧开所有一切的倾向。卡拉斯卡利还是单身汉的时候,就打算"根据科学"为自己选择妻子,之后"科学地"培养孩子——孩子必然将会成为天才。乌纳穆诺在书中巧妙地指出,理性思考在诸如爱情、恐惧等自然推动因素面前显得软弱无力。卡拉斯卡利所有的事情注定要失败;例如,认为未来孩子的母亲应是长金发女子,但他立即爱上了短黑发女子。玛丽安娜成为了卡拉斯卡利的妻子和他孩子的母亲,但在其母亲直觉的驱使下,她不自觉地破坏了他所有的启蒙教育。

在小说中,直接的哲学论述也占据重要的地位——这是发展并阐明基本的讽刺性寓言的对话随笔。卡拉斯卡利与恩特拉姆博斯马列斯——乌纳穆诺的化身——之间的对话,事实上囊括了随后收入随笔《生活的悲剧意识》中的所有思想:关于合理和幸福的不可组合性,关于自由意志,关于死亡和永生。

290· 这其中所涉及的世界观和哲学问题,对乌纳穆诺来讲,事实上极为严肃,以致不借助讽刺的掩饰就不能直接研究这些问题。他论述的链条完全讽刺以模仿如下情况结束,即,只有逻辑才能供养人们,只有吃才能生存,只有活着才能思考,而自由思考意味着蔑视逻辑。书的第一版附加一篇关于恩特拉姆博斯马列斯写的论文,亦是用讽刺手法写就。

读者不接纳乌纳穆诺小说特别突出的讽刺性。评论者写道:"这不是小说。"乌纳穆诺回答说,他乐意赞同将自己的文学作品随便用什么词命名,即便是"教说"。

但是《爱情和教育》失败后,十二年间乌纳穆诺没有写小说。除了完成萨拉曼卡大学校长的多种义务和在那里教授希腊语外,他将许多力量花在随笔上,出版了两部大部头的哲学书籍:《堂·吉诃德和桑丘传记》(1905)和《生活的悲剧意识》。也是在这一时期他写了许多编入集子《死亡之镜》(1913)中的诗歌和短篇小说。

为了不使任何人误解,作者立即将《雾》定义为"教说",这部小说比《爱情与教育》更富于讽刺性的模仿,并且试图再一次解决严肃的哲学问题,如自由意志问题。同时作者从"存在先于本质"的立场出发,如同在《爱情和教育》中所证明的那样,说明真正的个体是选择的结果。在随笔《堂·吉诃德和桑丘传》中,乌纳穆诺引用西班牙谚语,即人是自己劳动的产儿,并且断言,在没有(有意识地)决定成为堂·吉诃德之前,阿隆索·基哈诺根本不存在。在《雾》中,人们选择自己命运的情况被提升到了情节层次:为了寻求对自己应如何生活的建议,主人公来到萨拉曼卡,找他虚构的米格

尔·德·乌纳穆诺。情况因“二择其一的创造者”即反对作者乌纳穆诺的叙述人维克多·戈季的存在而变得复杂起来。他教主人公应如何说服创造他的乌纳穆诺。作者以此强调了极富悲剧性的多种可能性和存在主义选择的几乎不可能。

在乌纳穆诺的日记中保存着一则笔记：“人们说，上帝创造了我们，怎么着——我们现在应感谢他，尽管我们将要回到他使我们从中脱离的虚无中？人们说，我们应颂扬他的事业——为什么和为了什么？”小说《雾》的主人公知道，他是幻象，是虚构的东西，作者有权将他杀死，对他来说，最重要的是捍卫自己自杀的权利。他用自己的方式重复陀思妥耶夫斯基主人公的宣言：“我杀死了自己，以显示不驯服以及我那新的、可怕的自由。”

《雾》之后乌纳穆诺的创作进入了下一个阶段——探索存在实质本身，阐明个体是什么。

那些年中，乌纳穆诺锤炼了新的小说类型，反对明显的寓言性和叙述的假定性。还在1902年的一封信中，他就讲述了小说的构思，不能不将它视为是未来的作品《图拉姨妈》(1921)的雏形，同时他指出：“我知道这种情况。”很明显，在进行艺术—哲学构思的同时，乌纳穆诺不断积累、观察人们日常生活中的悲剧。乌纳穆诺所解释的这些情况，作为人类精神真正的濒死状态，要求艺术家予以反映。在集子《死亡之镜》的故事中，之后在小说《阿维尔·桑切斯》(1917)和《图拉姨妈》(1921)中，在《三部训诫小说》(1920)中，作者笔下不再是虚构的人物，不是作者公开提线的木偶，而是与作者一起生活的普通人，那些可以尝试探察内心活动的人。

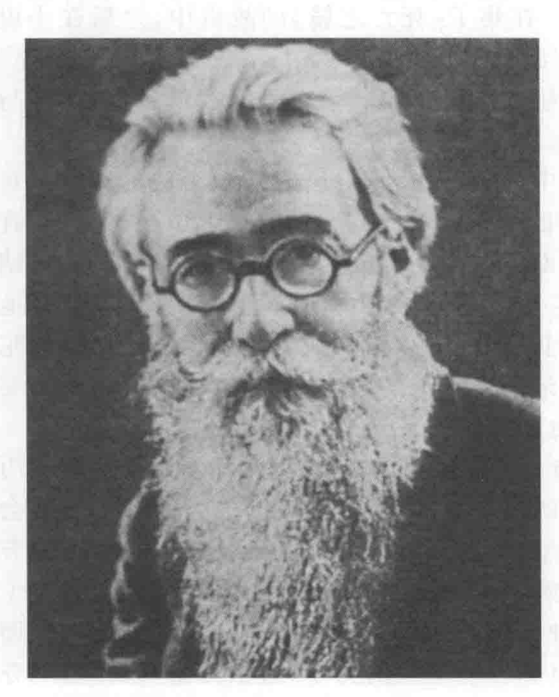
在《三部训诫小说》的序言中，作家阐述了自己对艺术手法的理解。对他来讲，艺术家接触现实，重要的不是材料、日常生活的现实——这只是背景，只是真实戏剧的首要条件，而是内部现实：想象、意识、激情。因此乌纳穆诺认为“最高意义上”的现实主义，并非由准确地描绘情形、环境及其他构成，而应由揭示人类的每个“我”的内心生活构成。乌纳穆诺未必知道陀思妥耶夫斯基的观点：“我只是最高意义上的现实主义者，即描绘整个人类心灵的深处”——但他以同样的方式确立了自己的创作理想。

但事实上，与以理论构思自己的作品相比，乌纳穆诺显示出了更多的历史和社会的现实感。运用稀疏的线条，最终还是形成了强大的个体与社会冲突的画面，并且强大的个体真正的悲剧在于，他只能通过害人害己的方式才能取得胜利。胜利被自我毁灭所扭转。渴望母性的拉凯尔强占另一个妇女的孩子，因而令自己的人性受到玷污(《两个母亲》)。在尼采“勇敢”面具的帮助下，在社会中获得财富和独立地位的男子，害怕露出真面目，剥夺了自己相爱的幸福(《真正的男人》)。霍阿金·莫涅格罗(《阿维尔·桑切

斯》)自己深感痛苦,并且使自己的亲人们不幸,不仅是由于在自我肯定方面的竞争,而且由于他,一个有才能的、富有天分的人,病态地感到在与人们的关系上不能达到完满、和谐。乌纳穆诺以自己的方式参与到文化抵抗中,反抗资本主义社会中明显显现的对个性的压抑。在一篇随笔中,乌纳穆诺指出:"常常是倾听并且观察人们的言行举止时,我开始怀疑,在我面前有一些自动机器,它们只是虚幻地与活人相似。"反对这种去掉一半、残缺不全的存在,他提出了自己的口号:"充实的充实和各种充实!"也正是这一点——精神存在的充实,感觉的充实——是他垂死挣扎的主人公悲剧性地无法实现的理想。

6. 巴列-因克兰

拉蒙·玛丽亚·德尔·巴列-因克兰所经历的个人变化是不同寻常的。在世纪之交、社会发展时期,他是保守分子;后来在消极抵抗时期,他是先进思想的预言者。从创作层面上看则相反,作家还在青年时代就有极其激进的特点。在故事集《爱情的庭院》第二版前言《简论我的美学,当我写这本书的时候,它是什么》中,他提出了自己的创作任务。巴列-因克兰公开表明自己"为西班牙的现代主义而斗争"的愿望。作家认为,现代主义的文学具有两个特征。第一个是"准备探索独特的风格"("我的现代主义的信仰是——在自己、而不是在别人那里寻找自己"),巴列-因克兰认为,现代主义的第二个特征是倾向于联觉、"综合"影响各种感觉器官。


拉蒙·玛丽亚·德尔·巴列-因克兰 照片 1930年代

巴列-因克兰的美学观形成了以孤立艺术为创作纲领和艺术家自我孤立的印象。但就实质而言,这一观念的意义在于,作家似乎故意放弃其他认识现实的方法,倾向于仅在艺术的理想范畴内研究现实世界。

巴列-因克兰提出了"三种艺术反映"的理论。根据这一理论,可以"跪着"、"站着"、"悬空着"看世界。克韦多、塞万提斯、戈雅和他巴列-因克兰自己"从空中"、"从高处"观察祖国的现实。这样,生活不是过于详细、琐碎地,而是总体、基本地展现出来。

巴列-因克兰的创作分为三个阶段:1895年到1905年(现代主义占优势),1906年至1919年(新浪漫历史主义)和1920年到作家生命结束,最后一个时期比前两个时期更为多样繁丰。巴列-因克兰创作的第一个阶段又分为两个系列:相对地讲,"现代主义"系列和"加利西亚"系列。属于"现代主义"系列的有《爱情的庭院》(1903)和四部中篇小说:《春天奏鸣曲》、《夏天奏鸣曲》、《秋天奏鸣曲》和《冬天奏鸣曲》,它们被编在一本书《德·布拉多明侯爵的回忆》(1901—1905)中。这四部奇异的幻想小说,由半散文、半诗歌的形式写成,其语言是如此不同寻常,以致它在西班牙散文发展中发挥的作用,与鲁文·达里奥的《碧空》在诗歌领域中的作用一样重要。联觉形象是巴列-因克兰创作《奏鸣曲》时期的理想:小说用音乐术语命名,并且其中情节的发展服从于乐曲和谐的规律,这不是偶然的。 ·292

《奏鸣曲》修辞上的文雅讲究服从于作品总的思想——艺术观念。一生都在与衰老抗争的布拉多明侯爵,始终表达着对在"正常的"社会实践条件下个人才能无以发挥的不满。根据最佳的和谐和美的规律组织起来的艺术,是不美丽、非正确的现实唯一的对立面。

巴列-因克兰创作第一阶段的"加利西亚系列",以短篇小说集《浓阴花园》(1903)、中篇小说《神圣的色彩》(1903)和诗集《传说的芳香》(1904)为代表。小说《浓荫花园》实际上是巴列-因克兰家乡几个传说的文学记录。故事发生地点是古老的庄园,主人公是强盗、算命先生、村社社长。《传说的芳香》中的诗同样在主题上和修辞上具有民间口头创作的特点。每首诗作都以加利西亚语写就的诗段结束。

逃避现实奔向理想化的世界也在小说《神圣的色彩》中体现出来。这一理想化的世界具有如此的假定性,以致实际上故事发生的时间无法确定:不知是在十七世纪,还是在十九世纪。在这里,巴列-因克兰指出民族复兴一种可能的道德保证——人民的天主教。对官方的天主教堂巴列-因克兰持怀疑甚至敌视的态度:在大部分作品中,他揭露了全体僧侣的凶恶、淫欲、贪权。但他将幼稚的、与多神教徒的泛神论相关的信仰理想化,并且认为它是"民族的瑰宝"。

这一阶段的创作纲领由巴列-因克兰在《神灯,精神锻炼》一书中做出总结。作家认为拒绝唯理论的"思想"并且专注于神秘的"自觉"是必要的,只有这样才能享受美。而获得美也是艺术家的目标,需要找到绝对安静、静

止不动、永恒的美。“作品中世界的形象应类似于回忆,因为回忆处于时间之外,并且难以触及。”

巴列-因克兰创作的第二个阶段包括有关第二次卡洛斯战争的历史小说三部曲(《正义事业的十字军骑士》,1908 年;《火光》,1909 年;《克列季狩猎》,1909 年)和许多剧本,其中许多都有那种历史情节。

卡洛斯主义是十九世纪下半叶西班牙社会生活的反动现象。卡洛斯主义使民族陷入流血的国内战争中。它威胁甚至毁灭资本主义进步所取得的不大的成就,试图恢复中世纪形式的君主政体。巴列-因克兰意识到所有的一切,在自己的书中他将卡洛斯主义理想化,这只能用他对“腐朽的”西班牙资产阶级自由主义的憎恨来解释。选择卡洛斯主义作为想象的怀旧浪漫的环境的样本,还与下述一点相关,即巴列-因克兰将卡洛斯主义理解为历史提供给西班牙的一种可供选择的发展方案。众所周知,西班牙所采取的现实的方案导致民族灾难,在三流国家的位置上可耻地苟且度日。巴列-因克兰根据一切判断,认为在胜利的情形下卡洛斯主义可能会使民族恢复往昔的强大。这样提出问题源自“1898 年一代”的历史观点。

除此之外,卡洛斯战争是真正的民族战争。尽管卡洛斯七世是高阶贵族和僧侣们的傀儡,但为他作战的基本是农民志愿者。在国家的北部,在最为落后的农民地区,卡洛斯分子建立了新的班捷亚(Бандея)。在这里游击队“为了上帝和真正的国王”而斗争。反动派将古老的西班牙“游击战”的传统为己所用。世纪之交最伟大的史诗作品:巴列-因克兰的三部曲、乌纳穆诺的《战争年代的和平》和佩雷斯·加尔多斯的系列小说《民族事件》均以卡洛斯战争为背景不是偶然的。

在早于三部曲三年面世的《冬天奏鸣曲》中,卡洛斯主义通过讽刺的方式表现出来。在三部曲中,讽刺消失了,并且卡洛斯主义是以从乌纳穆诺“内历史”的角度研究的民族生活划时代的现象而呈现的。在该系列的第一部小说中,这一点还未完全感觉得到:唯美主义过重。但在第二部和第三部小说中,大众参与行动,并且不是怀旧贵族群体,而是农民、士兵、游击队员占据首要位置。居于叙述中心的是——由农民米克罗·埃戈斯库埃和神甫马努埃尔·德·桑塔·克鲁斯领导的两个游击队的历史。

293·

在巴列-因克兰对卡洛斯系列小说的观念、思想进行加工时,列夫·托尔斯泰的思想是重要的、甚至是决定性的。牧人西罗·谢尔宁,最初是游击队员,之后离开卡洛斯阵营,因为他在那里看到的不是高尚的自我牺牲,而是背信弃义,他是西班牙的普拉东·卡拉塔耶夫。在托尔斯泰思想的影响下,巴列-因克兰探索并找到了对于西班牙的文化来讲新的个体哲学和历史哲学统一的途径。

7. 诗歌

卓越的少数人的品味被认为占主导地位的时代，对于精致典雅的诗歌来说是极为有利的。世纪之交产生于西班牙的现代主义诗学不仅作为诗人的联盟，而且作为接近文学生活的方式——诗学杂志、沙龙聚会、宣言——而存在。

在现代主义诗歌中，主要的情绪是由失去信仰（“上帝之死”）引发的新浪漫主义的忧愁。这也决定了诗歌的主题：逃离空旷的现实世界，失落的天堂。

在整个西班牙语现代主义的发展中尼加拉瓜人鲁文·达里奥起着奠基作用。在西班牙人们也将达里奥景仰为首拓者。萨尔瓦多·鲁埃达（1857—1933）是未来现代主义诗歌的先驱。鲁埃达最初的诗歌在达里奥的《碧空》出现五年前——1883年面世。在这些诗中，已明显显现出对前人的排斥，并且鲜明生动、格律新颖。但现代派诗人否认鲁埃达是“自己人”，——很明显是在思想意图方面。他的诗歌中缺乏对整个现代派文学来讲原则上重要的特点——对现实存在的世界悲剧性的、强烈的不满。鲁埃达的诗歌在许多方面都影响了现代派诗人马查多兄弟、维利扬埃斯别萨、希梅内斯、德·巴列-因克兰的创作个性的形成。

他们认为达里奥是自己的老师，然而却在很大程度上拒绝他的奇特、华丽性。西班牙诗人从达里奥那里模仿的主要的东西，不是以描写事物为宗旨，无论它多么鲜艳，而是以描绘由事物的外表引起的情绪为目标。这样，对于他们来说天鹅——这不是羽毛和颈项，而是洁白、优雅、凸凹有致。

但是西班牙的现代派比达里奥的诗歌更有深度，更为忧愁。个体本身必定是悲剧的、孤独的。马努埃尔·马查多的第一部文集标题为《心灵》，胡安·拉蒙·希梅内斯的是《紫罗兰的心灵》，安东尼奥·马查多的为《孤独》。这些命名是纲领性的：位于现代主义者诗学体系中心的是失去信心的心灵的孤独。

弗朗西斯科·维利扬埃斯别萨（1856—1936）的诗歌在典型的现代派抒情诗中，突出的特点是范例取自法国而非拉美。在诗人马努埃尔·马查多（1874—1947）的诗歌中，拉美的、法国的、民间口头创作的和古代的情节主题以最为多样的方式结合在一起。马努埃尔·马查多的声誉起初显赫，但晚些时候被他的小弟弟安东尼奥的声名遮掩。同时，在马努埃尔·马查多的文集中有极有趣的修辞练习的例子：尝试给著名画作配诗（《腓力四世》），和对史诗作品的抒情化改写（《卡斯蒂利亚》——《我的熙德之歌》的

改编)。

安东尼奥·马查多(1875—1939)在那一时期西班牙诗歌史上所占据的位置,类以于巴罗哈在散文作家中所具有的地位。在他的创作中最为充分地——比希梅内斯的创作更加充分地——反映了世纪初西班牙知识分子的精神探索。

在马查多和希梅内斯的第一部书中,抒情创作由来已久的题目,爱情、童年和少年时代的回忆、对自然的观察、关于死亡的思考,在当时的主导思想——保护多维的人类个体的思想——中被折射出来。何塞·奥尔特加·伊·加塞特(希门尼斯和他通信,马查多数量很多的一组诗献给他)试图以共同的标题《拯救》命名十年间创作的一系列著作,说明了这一思想。马查多和希门尼斯的诗歌也充满了个体如何得到真正拯救的问题。

294· 在创作之初,两位诗人相信,个体的"拯救"在于远离社会。安东尼奥·马查多第一部文集的标题《孤独》(1903)对于两位诗人来讲都是纲领性的。"我认为,你在索里亚,而我在莫黑尔,"希梅内斯在家乡安达鲁斯的城市莫黑尔给在卡斯蒂利亚的城市索里亚任教的安东尼奥·马查多写信说,"我们和自己离得更近。我们这样丰富着我们的内心经验,这在我们以前居住的喧嚣的城市怕是做不到的。我们的艺术在孤独和寂静中走向自己的目标。"

但是还在文学活动的第一阶段,在最初宗旨一致的情况下,在年轻诗人的个性中出现了重要的差别。

马查多自青年时代起就大量并富有成效地研究哲学。尽管他很少运用专业术语,但他渊博的哲学知识牢固可靠。在马查多的抒情诗中,流露出二十世纪前三分之一时期基本的哲学思想——伯格森、法国人格论者的思想,还有马查多与之进行了多年辩论的乌纳穆诺和奥尔特加·伊·加塞特观点的痕迹。

诗学是马查多思想和诗歌的自然属性。在他的意识中,所有的一切都集中于同一个中心——寻求道德的绝对命令,它可能会帮助人们克服死亡的恐惧,消除对认识生活意义的怀疑,克服利己主义关于所有处于个人经验之外的东西是荒谬的观点——二十世纪初虚无主义所呼吁的那种心理复合体。

马查多相信,个体的完整性和有意识的主动性只有通过打破个人主义的封闭性,只有通过承认"他人"、他人是自己内心世界不可分离的一部分,才能实现。"我的独白往往是对话"——诗作《肖像》中的这句话决定了马查多抒情诗的结构。甚至独自一人时,诗人在自己意识中区分出"他人"争论的声音(这种内心对话的范例体现在《一日叙事诗》中),与之进行对话。

马查多的诗歌是象征主义的独特表现形式，不追求鲜明生动，不服从于音乐性的要求，重要的是意义。“那时我认为，能成为诗歌因素的，既不是词汇的声音价值，也不是色彩、线条，而只有精神的振动。”诗人在自己早期诗歌的再版前言中写道。其中通常两个情节彼此交织：外部的（往往是日常的）和内部的—抒情的。这些情节由稳定的、从一首诗转到另一首诗的主要词汇形象系统联系起来，其中的每一个都没有失去具体性，而是渐渐地获得了象征意义。

傍晚、深夜、寒风、四月明朗的清晨、山脉，特别是泉流和道路，是马查多诗歌主要的象征（文集《卡斯蒂利亚原野》，1912 年）。潜在的抒情情节——这不是道路引领着孤独的诗人走入其中的“美术馆”，而是那些他在泉流的涌动中听到的话语。这是回忆、复活某种逝去的、可能是不存在的东西的尝试。但现实世界和不稳定的意识世界之间的界限并没有完全模糊，现实不与幻象融合。

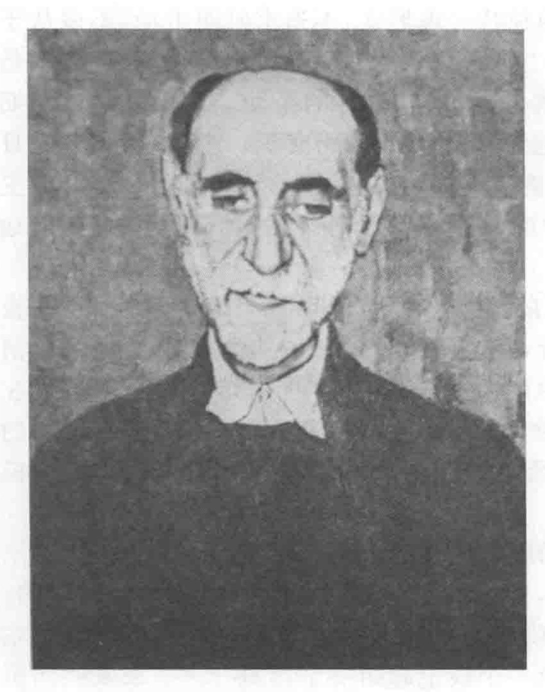
社会的、意识形态的、历史的问题同样处于马查多抒情诗的中心。对于“1898 年一代”的历史理论来讲，突出的是“两个西班牙”的对立：封建的、好战—天主教的西班牙，和资产阶级的、嫉妒地斜眼看欧洲的西班牙。安东尼奥·马查多则用西班牙诗歌第一个谈论起第三个西班牙——未来的西班牙，由充满个人责任意识的自由人的“共同事业”建立起来的西班牙。他给乌纳穆诺写信说道，“我们所有的努力都应指向光明、指向意识”。

胡安·拉蒙·希梅内斯（1881—1958）抒情诗的印象主义与马查多诗歌的象征主义形成了鲜明的对比。希梅内斯是一种思想——美的思想的诗人。在他的观念中，所有艺术时期是“向美自由进军……与美、与埋葬在十九世纪的资本主义文学的重逢”。对于希梅内斯来讲，抒情体验最佳、最甜美的时刻，是融于自然界的声音、色彩和气味中的时候。

希梅内斯早期诗歌和谐悦耳的声音有时对于诗人本人来讲过高过大。“这些抒情叙事诗有些肤浅——其中更多的是唇乐，而不是心灵的音乐”，他在论及《春天的抒情叙事诗》（1910）诗集时说道。美是希梅内斯终生的理想，但慰藉情感的美在他创作的下一阶段——二十年代中期——让位于慰藉理智的美。“艺术，这是直接的、服从于意识的艺术”，诗人写道。他拒绝许多外部表现手段：准确的韵脚、巧妙的节律、细腻的摹声。诗行变得越来越短、越来越清心寡欲，但是每个词的意义加强了。

希梅内斯诗歌的主题是确定所有存在的统一性、自然的灵性和精神的实体性。“思想的色彩”，这是他的一首纲领性诗歌的称名，诗中自然的色彩和理性的思想同等程度上成为了创作的源泉。希梅内斯写道：“随同米格尔·德·乌纳穆诺产生了我们有意识的哲学忧虑，随同鲁文·达里奥产

· 295


胡安·拉蒙·希梅内斯 画像

生了有意识的修辞忧虑,只有在这两个主要特点的融合中,才会出现真正的诗歌。"世纪之交的诗歌中,只有在两个思想—美学强大阵营的相互作用下才能取得最重要的艺术成果。它们的结合产生了新的、质量更高的作品。

8. 戏剧

世纪之交,戏剧作品毫无疑问是西班牙文学中最不发达的一种文类。这在许多方面是由传统的因循守旧、无以复加的商业化剧目政策所决定的。新创作的戏剧作品很少能成功搬上舞台。但高于其上的是何塞·埃切加莱(1832—1916)的沙龙情节剧和诗体历史剧;何塞·埃切加莱如此出名,以致1904年被授予创立不久的诺贝尔奖。这一事实使国内搞创作的知识分子极为愤慨。乌纳穆诺、阿索林、巴罗哈、巴列-因克兰和马查多兄弟和许多其他艺术活动家发表抗议宣言,反对吹捧埃切加莱。但是尽管青年知识分子不接受他戏剧空洞的效果和死板的情节,埃切加莱继续决定着戏剧的潮流。

但是,世纪之交社会运动的氛围,不能不或多或少反映在迎合小市民口味的戏剧作品中。1895年,霍阿金·迪森塔(1863—1917)的戏剧作品《胡安·何塞》面世,该剧本被人们视为"新世纪第一剧本"。在西班牙的舞台上第一次——尽管在极为空洞的和牵强的情节中——出现了工人主人公。剧本获得了轰动一时的成功,就这样出现了"无产阶级情节剧"的潮流。

在随后的社会—探险剧本《达尼埃利》(1906)和《昨天的罪过》(1908)中,季先塔试图锤炼已在《胡安·何塞》中给他带来成功的艺术手法。但是这些剧本的模仿性只强调了它们其他方面的弱点。同时,这些年中观众的注意力转向了新的偶像:出现了天赋出众、与众不同的戏剧家——哈辛托·贝纳文特(1866—1954),他将决定近半个世纪整个西班牙戏剧的特质。贝纳文特的文学活动,时间长且富有成效,他最初的剧本最具天赋、生

动形象。战前贝纳文特确实是西班牙戏剧作品的革新者。他的第一个剧本《他人的家园》(1894)被大众理解为即将来临的变革时代的征兆。贝纳文特对戏剧有职业性的了解，他既是对话的大师，又是错综复杂的情节、舞台效果的大师。同时，他善于对变化的精神潮流作出敏锐的反应。"1898年一代"所创造的整个思想体系在他的剧本中得到了反映，他的名字甚至经常被列入"1898年一代"活动家的名单中。同时，在涉及自身的思想储备和借用的思想资源之间的差别时，他是诚实的，并且他不打算成为时代知识分子的先锋：因此他没有成为签名反对奖励埃切加赖的人中的一员。

在剧本《他人的家园》中，易卜生的主题——中产阶级普通已婚妇女的痛苦生活——得到了发掘。贝纳文特作品的独特性在于，在他那里，现实问题从特殊的西班牙的视角进行观察；如半封建迷信、天主教野蛮的"贞洁"法典等这样一些社会症结得以揭露。所有这些骄傲的"西班牙精神"的体现，正如剧本中所展示的那样，是摧残性地嘲弄的手段，这种嘲弄残害了聪明的、有教养的、完全正派的妇女。 ·296

这一剧本的出现掀起了抗议的飓风，过了三天它就被从海报中撤去，但是伴随着查禁丑闻贝纳文特成为了公众喜爱的人物。

他的第二个剧本《名人》(1896)是寻求同查禁机关体面妥协的结果。这里表现了同样的问题，但以极为缓和的方式，于是该剧在海报上保持了十天。

创作社会讽刺作品《喂养动物》(1898)后，贝纳文特有了重大的新发现：戏剧观众十分喜欢反贵族习气。他其后的剧本，如《星期六的晚上》(1903)，也嘲笑了贵族。

向贝纳文特学习并在许多方面模仿他的马努埃尔·利纳列斯·里瓦斯(1878—1938)的戏剧，建立在反资产阶级的讽刺的基础上。里瓦斯触及这样一些大家最为关心的问题，如离婚的自由(《魔爪》，1914年；《罪恶的力量》，1915年)，根据他的观点，他有理由将自己这一流派的戏剧命名为社会—现实主义。

诗剧是世纪之交存在的第二类西班牙戏剧作品的变体，由于将现代派诗歌引入戏剧作品而出现，带有这一派诗歌的所有本质属性：奇特性、对往事的怀念。著名诗人弗朗西斯科·维利扬埃斯别萨的剧本《珍珠宫殿》(1911)和《阿边·古梅亚》(1914)的情节在摩尔人统治时期展开；剧本《玛丽娅·德·帕季利亚夫人》(1913)和《加拉奥尔沙皇》(1913)的情节在卡斯蒂利亚中世纪展开。

维利扬埃斯别萨终究不能走出典型的长诗剧本、用于阅读的剧本的框架，上演这些剧本有可能仅产生纯粹的喜剧效果，这被作家和批评家佩雷

斯·德·阿亚拉看了出来，在他的警句式的论述中讲道："这是可笑的，如同比利亚埃斯佩萨先生的剧本一样。"

西班牙诗剧最有名望的代表埃杜阿尔多·马尔金(1879—1946)用另一种方式解释了该体裁的任务。他认为，诗剧作品意味着是押韵的戏剧作品。只有最伟大的作家巴列-因克兰首批剧本的出现，标志着诗剧发展的新里程碑和毋庸置疑的高度。

巴列-因克兰的戏剧遗产广博而多样。如果将他在心理戏剧体裁中唯一不成功的经验(《灰烬》，1899年；在另一个版本中名为《心灵的荒漠》，1908年)放在一边，那么十九世纪九十年代到二十世纪头十年间巴列-因克兰的戏剧可以分为两个系列。

第一个系列的剧本与艺术战胜旧现实这一思想相关。世纪初前十年的导演们对恢复假面喜剧和假面舞会、狂欢、丑角戏的主题感兴趣；这是由渴望发现并强调艺术"改善"现实的思想引发的。

巴列-因克兰进行着这些戏剧探索，希望对抗心理戏剧晦暗、枯燥的"生活真理"。为此，他将假面舞会的喜剧因素引入剧本，或直接引入，如在《罗萨林达侯爵夫人》中；或间接引入，如在《意大利风格的关于爱恋国王的人的滑稽剧》中。在后一部剧作中，观众在国王的总理大臣和听取忏悔的神甫身上感觉到了与塔尔塔利亚和潘塔罗涅面具的相似之处。

相对的戏剧性是巴列-因克兰这一系列剧本的重要诗学特征。另一个特点是模仿。模仿不同于现实历史主义的特点在于，它不是通过某一时代深刻的冲突，而是通过其表面特征再现其面貌。巴列-因克兰恢复的不是宫廷文化繁荣期真正的精神，而是这些时代的艺术遗迹的氛围：与此同时，他依赖于普罗旺斯抒情诗和卡斯蒂利亚叙事文学(《四月的故事》)，依赖于洛可可式的绘画和文学(《罗萨林达侯爵夫人》)。

在《意大利风格的关于爱恋国王的人的滑稽剧》中，流浪的制作洋娃娃的工匠和诗人马埃谢·洛塔里奥向国王证明，世界上存在着一种神奇的爱情。于是国王赶走了阴郁的教条主义的大臣和听取忏悔的神甫，让工匠做自己的谋士："我希望你根据诗歌的法则，而不是根据枯燥的善决疑者的法则进行管理。只有幻想值得统治这个世界。"这一系列剧本属于假定戏剧的一个变体，它在世纪初的欧洲文学中得到了推广。

297· 描写加利西亚日常生活的剧本构成了第二系列。情节通常在加利西亚的农村展开，有很多日常生活的细节。人物是由清晰的、心理描写准确的笔触刻画的坚强、独特的典型人物。同时，在剧本中出现主人公的想象力创造的虚构的东西。除此之外，在"现实"的形象中，也感觉得到某种象征性，它不与生活的具体性相抵触，而似乎扩大了这种具体性。

社会学评论特别仔细地研究"野蛮的喜剧"(《徽章上的鹰》,1907 年;《狼的浪漫曲》,1908 年;《亮光》,1922 年)。社会现实的图景在这些剧本中真实可信,这已得到了证明。同时《野蛮的喜剧》不仅是半封建农村风俗的现实图景,而且在其中还存在着将在新的、未来的西班牙的冲击下坍塌的古老西班牙的象征形象。一些细节使我们能够将《野蛮的喜剧》中的情节与巴列-因克兰关于卡洛斯战争三部曲的情节联系起来。但对作者来讲,《野蛮的喜剧》中最为重要的不是创造如史诗三部曲中那样的历史形象,而是西班牙现实的概括形象。为此,他采用了这样一些手段,如怪诞手法、夸张法、隐喻法。在巴列-因克兰的创作中,明显的是通过史诗和神话对野蛮行为进行纯粹的艺术欣赏。这是他在世纪初头十年间克服原则性唯美主义的痕迹。毫无疑问,二十世纪初巴列-因克兰还未发现美化野蛮的危险性,对他来说,野蛮不过是某种艺术主题。

但是尽管艺术方法存在一定的内在矛盾,巴列-因克兰在西班牙作家中第一个创造了具有很大概括力量的社会戏剧作品。

第四章 葡萄牙文学

进入二十世纪帝国主义时期,葡萄牙却还深受封建残余的压迫,经济极为落后,财政崩溃,国外、尤其是英国资本在工业中占优势。与经济危机同时出现的还有政治危机,反对腐朽的君主制度的民主运动积极展开。

共和党(其中资产阶级和小资产阶级知识分子代表占多数)影响的不断扩大,体现在表达其呼声的代表数量的增长上:1906 年共和党四名代表成功进入议会,而 1910 年已有十四名议会成员。反君主专制的情绪也传染了军界:1902 年发生了陆军和海军暴动,四年后突然爆发了海军起义。

反动力量采取专政,试图巩固君主政体:解散了议会和自治市政府,迫害反对势力,但是未能成功地镇压共和运动。1910 年 10 月 3 日深夜,共和党人举行了起义,该起义得到部队的支持,而在里斯本还得到人民大众的支持。君主立宪政体垮台了,资产阶级革命取得了成功。

一年后通过的宪法宣告葡萄牙为共和国,宣布教会与国家分离,殖民地自治,工人有罢工和八小时工作日的权利。但共和政权没有下决心对社会结构进行重大改变。农业半封建关系没有被触动;国家机关中没有肃清君主政体的支持者;完全保持着对英国的经济和外交依赖(这也就说明了葡萄牙站在协约国一方参加第一次世界大战的原因)。宪法中宣布的权利和自由在很大程度上成为一纸空文。宣布共和国成立受到人们的热烈欢迎。但资产阶级革命的局限性、共和政府拒绝解决最为尖锐的社会问题,使人

们感到失望，并使知识分子力量出现分化，这进一步恶化了资产阶级文化的危机状况。

298· 在葡萄牙，小说在十九世纪下半叶的现实主义文学中发挥着主要作用，但自世纪末开始就失去了先前的这种主导作用。在葡萄牙的散文中，占优势的是描写日常生活和风俗习惯的小体裁，它们具有明显的自然主义倾向：这就是汇编成系列的谢特拉·德·凯罗斯(1848—1919)的短篇小说《乡村喜剧》(八卷，1876—1915年)和《资产阶级喜剧》(八卷，1879—1919年)，若泽·菲亚里奥·德·阿尔梅达(1857—1911)的许多短篇小说集，如《短篇小说》(1881)、《罪恶之城》(1882)、《角落》(1903)等等；劳尔·布兰东的小说《闹剧》(1903)、《可怜的人》(1906)、《腐殖质》(1917)等等也具有自然主义的性质。

在二十世纪第一个四分之一时期，思想美学的激烈斗争大多数是在戏剧和诗歌领域中展开的。在这里，欧洲的象征主义思想在即将步入新世纪前就已开始传播。葡萄牙象征主义者的杂志《新的漂泊艺术家》(1889)、《不屈服的人》(1889)、《艺术》(1895—1986)，提出了一系列要求，如将艺术与"庸俗日常生活"分离，在神秘象征的帮助下洞悉存在的秘密，运用不清楚的、模糊的形象，诗学结构的音乐性，探索新的诗节形式、节律等等。葡萄牙象征主义的创始人之一，敏锐地吸收了马拉美经验的诗人埃乌热尼奥·德·卡斯特罗(1869—1944)，在自己早期的诗集《倾心的交谈》(1890)、《表》(1891)、《满月》(1894)，同时在戏剧长诗《萨格拉莫尔》(1895)、《加拉奥尔国王》(1897)等作品中，将注意力主要放在了更新文学创作的形式上：他成功地使葡萄牙的作诗法现代化，通过同音法、重音交替、独特的韵律，使诗富有更多的音乐性，将自由诗和非同寻常的诗节组合，引入到葡萄牙诗歌的惯常形式中。

在随后出版的诗集中，卡斯特罗使诗行具有更为传统的严谨性，甚至接近于民间口头创作的诗歌形式，但他的创作像以前一样，面向"鉴赏者"的狭小圈子，脱离现实，不问政治、主观片面。在象征主义诗歌的拥护者当中，卡米洛·佩萨尼亚(1867—1926)享有盛名，他的诗被收在《滴漏》(1920)中。

但在世纪初，尤其是1910年革命以后，象征主义作家世界主义的倾向常常受到各种囿于传统的，更确切地说，民族主义派别的抵制。如早在1893年，诗人阿尔贝托·德·奥利维拉(1873—1940)就在《疯狂的词语》一书中，呼吁拒绝面向欧洲诗学流派的取向，恢复葡萄牙浪漫主义诗人阿尔梅达·加莱特的传统，他在自己的作品中宣传重视民族主题，并且努力创建独特的民族艺术。在奥利维拉那里，如同在其他新加莱特主义拥护者

那里一样，发掘民族主题同美化民族日常生活的宗法性，对葡萄牙过去的历史予以民族主义的解释结合在一起。新加莱特主义者的这些思想在以下作品中得到艺术体现，如儒利奥·丹达什（1876—1962）的戏剧《严厉的女人》（1901）、《红衣主教的午餐》（1902）、《祖国葡萄牙》（1914），阿方索·列佩什·维艾尔（1878—1946）的诗集《隐蔽的人》（1905）、《风与阳之歌》（1911）、《雾岛》（1917）中，此外，也体现在安东尼奥·科列伊·德·奥利维拉（1879—1960）的诗集《圣歌》（1902）、《你的奏鸣曲》（1914）和由十首小诗编成的书《我的土地》中。

同时，在这个拘于传统的流派内部，很快出现了极右的、保守的分支，它于1915年有组织地形成为"卢济塔尼亚融合主义"党，它具有公开反民主、支持君主和天主教的理想。安东尼奥·萨尔季尼亚（1888—1925）是这些思想的代言人之一，随笔《种族价值》（1915）、《最初是词》（1924）、诗集《再次变绿的树干》（1901）和其他作品均出于他的笔下。

在民族传统和欧洲象征主义的经验相结合的道路上探索葡萄牙文学的复兴，是"葡萄牙复兴"诗学团体的特点。杂志《鹰》是其工具，这一杂志创于1910年，并在1912年至1917年由忧伤主义（来自于葡萄牙语saudade——忧伤、苦闷）诗学流派理论家和最伟大的诗人特谢拉达·德·帕什科阿伊什（1877—1952）领导。他在《卢济塔尼亚精神和忧伤主义》（1912）中宣称，"苏醒的葡萄牙民族"应寻求自己存在的"根"、自身生活的意义。他认为，这一意义也包含在单词saudade中，他将其描述为"真正的民族精神实质，它神圣的符号，永远的面容"。帕什科阿伊什的诗集堪称此类抒情—神秘主义的泛神论的典型，如《永远》（1897）、《我的心灵》（1898）、《禁土》（1899）、《影子》（1907）、《夜晚的夫人》（1909）、《哀诗》（1913），他的大型叙事长诗《回归天堂》等也是如此。 ·299

在杂志《鹰》和忧伤主义的轨道上，葡萄牙二十世纪最伟大的诗人萨-卡尔奈罗和佩索阿开始了自己的文学活动。

马里奥·德·萨-卡尔奈罗（1890—1916）是二十世纪葡萄牙最富悲剧性的艺术家之一。他拒不接受庸俗、不文明的现实，并且痛苦地意识到不能达到另一个理想的感觉和体验的世界，这导致诗人最终自杀。接受了象征派传统教育的萨-卡尔奈罗信守他的形式主义标准，这些标准体现在散文《卢西奥的自白》（1914）、短篇小说集《火中的苍穹》（1915）以及诗集《消散》（1914）中对自传抒情的思考中。更晚的诗只是在诗人死后出版的《金子的特征》中出现。对于萨-卡尔奈罗的诗歌来讲，突出的是过多的巴洛克式形象短语，大量用于产生联觉效果的新词语等。但是，不同于象征主义者的是，诗人放弃了他所不接受的现实，却又不能在幻想中找到逃避它的庇

护所。

忧伤主义者内部的第一次分歧出现在萨-卡尔奈罗的文集《消散》出版之后。在杂志《鹰》上刊登的佩索阿的文学评论文章，尽管形式上在保护忧伤主义免受敌人的攻击，事实上却表达了与正统的忧伤主义相差很远的美学原则，并且促使佩索阿本人及其年轻的朋友进一步远离"葡萄牙的复兴"。萨-卡尔奈罗、费尔南多·佩索阿、戏剧家和艺术家若泽·索布拉尔·德·阿尔马达·内格雷伊罗什(1893—1970)和其他一些文学家决定出版自己的杂志，这意味着完全脱离这种复兴。通常被人们称为现代主义者的这些作家，表现出对欧洲刚出现的先锋派艺术潮流最强烈的兴趣，特别是对达达派和未来派，对那一时期纪尧姆·阿波里耐和其他法国诗人诗歌的兴趣。他们力图以自己的创作令资产者震惊，向饱食终日、自私自利、令人仇恨的世界发出挑战。但是缺乏明确的实证纲领，使他们对惨无人道的资产阶级世界的反抗变成了无政府主义的暴动，这种暴动往往最终导致破坏惯常的诗句形式，故意使形象散文化，隐喻明显不合逻辑。

杂志《俄耳甫斯》成为了现代主义者的首要工具，出版了两期(1915)。杂志上的一切——从封面到文本最后一行——都意在挑起事端；现代主义者向经院派、民族主义、远离现代热点问题的倾向公开挑战。替代《俄耳甫斯》的其他一些杂志，如1916年的《流放》和《半人半马》、1917年的《未来主义的葡萄牙》、1922年至1925年间的《现代》，存在的时间都不长。

费尔南多·佩索阿(1888—1935)，其最初文学活动与现代派小组有关。如果不考虑早期的英语诗作，那么佩索阿是以《沼泽》(1914)进入诗坛的，在这首诗中，他还停留在象征主义的创作道路上。在以共同标题《斜雨》联系起来的六首诗中，已显现出诗人脱离象征主义诗歌的迹象，并且表现出了诗歌理智化，在不同时空层面、在幻想和现实的交叉点上描绘世界的意向(佩索阿将这种诗学方法称为"互分段性")。

在佩索阿成熟的诗歌创作中，特别有趣和重要的是不同名字的诗歌、各种不同的诗歌系列，诗人将它们的创造归于具有自己的性格、履历、美学爱好的虚构作者(不同名字的人)。不同名字的原则本身不是佩索阿的发明：还在十八世纪，英国诗人查特顿就以中世纪诗人托马斯·罗利的名义创作了系列诗歌；而在葡萄牙，早于佩索阿几十年以前，小说家若泽-玛里阿·埃萨·德·克罗兹将自己的一部作品归于不同名的人弗拉季克·门捷什。很多不同名字的人出现在二十世纪，这当然不是偶然的：不同名字成为了反对象征主义和后象征主义诗歌创作极端主观主义的独特方式。正是这样，在佩索阿的美学观念中，除了他努力使创作理智化以外，抒情表述丧失了个人自我感的思想占据特别重要的地位，这种思想在不同名字的人，也即

300·

远离作者的抒情主人公身上获得了最完善的形式。

佩索阿将最重要的系列诗歌作品归于三个不同名的人：阿尔贝托·卡埃罗，里卡多·雷斯和阿尔瓦罗·德·坎波斯。

卡埃罗的诗歌（最为突出的例子是组诗《牧人》）是重构古希腊、罗马人意识的尝试，诗人认为其实质在于天真和谐地理解人和周围的世界。在里卡多·雷斯的颂歌中，古希腊、罗马及其文化已只作为美学理想而出现；雷斯通过将自己的诗学意识与外部世界隔绝、摒弃能够将他与生活联系在一起的所有东西，进行活动和认识，逃脱毁灭一切的时间的控制，寻求摆脱死亡的痛苦和恐惧。雷斯清楚地意识到，新古典派的艺术是虚幻地克服现实悲剧性矛盾的唯一手段。

阿尔瓦罗·德·坎波斯通常将诗学和世界观与马里内蒂精神中的未来主义联系在一起。同时，在佩索阿长时间内创作的署名坎波斯的作品中，可以看到不同名字的人极为重要的演变。如果说在《凯旋颂》中，诗人充满激情地描写了以自己的主动性而掌控自身意识的资本主义文明的不同表现，那么在《欢迎瓦尔特·惠特曼》和《大海颂》中，则更为清晰地表现了对资本主义现实的人道主义否定，这一现实用虚幻的自由暗中代替了人们真正的自由。在坎波斯的诗作中，对未来派不断加强的内心敌视，在二十年代导致了更为深刻的悲观主义——毫无出路的悲剧感和绝望感。对佩索阿来说，儿童的意识是真、善、美的唯一的庇护所。

生前，佩索阿的诗只不定期地在期刊上发表，而诗人作品全集只是在其死后于 1942 年至 1946 年间出版。他逝世后才得到人们的承认和颂扬，其原因在于佩索阿的创作在某些方面实际上超越了当时葡萄牙的诗歌，它架设了一条通向未来，通向二三十年代文学—美学语境的桥梁。

第五章 比利时文学

1. 荷兰语文学

十九世纪九十年代，比利时的经济、社会—政治和文化生活得到显著发展。当时，如在瓦隆，大型工业生产迅速发展，而佛兰德的主要经济部门——农业，却仍使用落后的方法进行管理，这导致它在十九世纪下半叶出现了深刻的危机。弗拉芒运动成为振兴并促进佛兰德经济工业化的催化剂，这一运动已不仅仅像以前那样是为了保护民族文化，而是转变为国家主要的政治力量之一。

激烈的大学生演讲是这一时期的显著特点，这些演讲首先反对当地以

法语为通用语的政治和行政权力机构。奎多·赫泽勒和他的追随者休果·费里斯特(1840—1922)鼓舞人心的讲课，将赫泽勒授课的鲁瑟拉勒小宗教学校变成运动的思想和精神策源地，而在年轻大学生们的偶像、早逝的诗人和戏剧家阿尔布列赫特·罗登巴赫(1856—1880)的领导下，出现了一个强大的大学生组织，该组织提出解放弗拉芒文化、在佛兰德用荷兰语教学的口号。在天主教学院的基础上产生的大学生运动，很快遍及佛兰德的所有高等学校。

1893年，大学教授组成的团体开始出版杂志《今日与明日》。该杂志产生了新一代作家，它不介绍完整的艺术流派，而是说明对艺术和社会生活的普遍观点。

301· 使弗拉芒文学摆脱落后状态和外省习气，将它提升到整个欧洲水平的，是将许多作家联系在一起的主要思想。奥古斯特·费尔梅伦(1872—1942)是杂志创办发起人之一，是在这一阶段获得"文化弗拉芒运动"名称的弗拉芒运动的精神领袖，他有一句名言："我们希望成为弗拉芒人，以便成为欧洲人。"诗人普罗斯佩尔·范·朗根东克(1862—1920)，戏剧家阿尔弗雷特·赫根斯海特(1866—1964)，散文家埃马纽埃尔·德·博姆(1868—1953)和法恩·博莱尔(1875—1947)，同费尔梅伦一起，共同组成了杂志编辑部；该编辑部提出了多方面发展弗拉芒文学的观念，即弗拉芒文学一方面应积累世纪之交欧洲标准语进程中的先进思想、流派、风格，另一方面应发展和再造自身的传统，该传统应有赖于佛兰德民族生活的社会和精神现象。

不同于自己的前辈，"文化弗拉芒运动"的代表认为，民族文化复兴的主要手段，不是面向"英雄的过去"，而是面向现代的社会现实。从西弗拉芒诗歌传统，首先是赫泽勒的创作中，继承了对艺术家的一种认识，即认为他是代表整个民族说话的司祭，是其自我认识和自我存在的过程只能在社会生活中得以实现的个体。

费尔梅伦的小说《终生漂泊的人》(1906)说明了这种观点。事件发生在弗拉芒的耶路撒冷，叙述主人公阿加斯费尔象征着人们对幸福永远的追求和向往。对他来说，这一概念的意义既没有在巧妙智力游戏中，又没有在神秘启示中显露出来。最终阿加斯费尔在现实世俗生活中，在他开始意识到自己是其一部分的日常社会劳动中，找到了自己的理想。

把自己的作品首先刊登在杂志《今日与明日》的那些散文家、诗人、戏剧家，运用各种艺术手段解决"成为弗拉芒人"的任务。十九世纪和二十世纪之交发生的弗拉芒文学"第一次繁荣"，主要与两位作家的创作相关，这两位作家强大的现实主义促进并决定了弗拉芒文学在二十世纪的发展道路。

西里尔·博伊斯(1859—1932)是二十多部小说、短篇小说集和剧本的作者,他将对弗拉芒社会"下层"以及弗拉芒农民的现实主义描绘引入弗拉芒文学中,成为这种创作手法的首创者之一。这些人过着沉重、单调、艰难,充满困苦、盲目屈从命运的生活。博伊斯认为自己是福楼拜的学生,在创作道路上他遵循"客观的"叙述方式,这种方式揭去了"地方色彩"——美化宗法生活的十九世纪弗拉芒文学最钟爱的表达对象——浪漫主义的面纱。在自己的作品中,博伊斯如同一个细心、敏感的客观世界自然规律的观察者。小说《最强者的权利》(1893)、《罗泽克·法恩·达连的生活》(1906)、短篇小说集《芦苇风》(1890)、《夏天的生活》(1915)和剧本《帕梅尔一家》,在表面冷淡的背后隐藏着为作者所洞见的不公正,以及被排挤到弗拉芒资产阶级社会边缘的人们的悲剧命运。

博伊斯是准确、形象地描绘细节的大师,他被费尔梅伦称为"佛兰德最好的短篇小说家"。他在简短、情节紧张的短篇小说中最为充分地展现了自己的才华。每篇小说都揭示了发生在弗拉芒日常生活中的小悲剧,作者秉承"男子汉"勃鲁盖尔的传统,描绘了这种生活。

不同于博伊斯这位关注人类命运某些方面的善于沉思的观察者,斯泰恩·斯特勒弗尔斯(1871—1969)创造了"弗拉芒叙事文学",他所描绘的主要客体是服从于某种万能存在规律、像波浪一样推动人们从生到死的生活。斯特勒弗尔斯是一位有着令人吃惊的经历的作家:自学成才,童年和青少年时代在弗拉芒一个偏僻的小地方阿维尔赫姆度过,在那里当面包师。在《今日和明日》杂志上发表一系列后来收录到文集《春天的故事》中的短篇小说后,这位"神奇的面包师"很快声名鹊起,梅特林克也跑来与其结识。在世时,他成为弗拉芒文学的经典作家,而他的作品被翻译成了法语、德语和英语。斯特勒弗尔斯的创作没有孤立于世界文学的发展,左拉和托尔斯泰对他创作方法的形成有很大的影响,同时他的创作又别具一格并且具有深刻的民族性。

在创作不断发展的第一个阶段,"命中注定"这一思想使他与法国的自然主义相接近,在这一阶段的作品中,命运物化为自然形象——无情、无知的大自然,它带给顽强而毫无希望地为每日的生存而斗争的弗拉芒农民无尽的痛苦与不幸。斯特勒弗尔斯最初几部短篇小说集根据季节和时间命名:《春天的生活》(1899)、《夏天的国度》(1900)、《太阳的季节》(1900)。斯特勒弗尔斯的主人公受不可更改的生活节奏的支配,他们一代接替一代,毫无怨言。这些主人公的形象取自作者熟悉的弗拉芒农民。这些作者笔下的人物生活在虚构的、但根据日常生活的细节能很容易辨认出的"斯特勒弗尔斯的国度"中,这个国度坐落在西欧文明最边远的地区,位于被上

·302

帝遗忘的弗拉芒的一个小地方，在那里占卜者和巫师猜测着人类生活的秘密，上帝就像不时吞噬沦为乞丐或抛家舍业的农民的城市一样，离那里如此遥远。在斯特勒弗尔斯1896—1907年的书中，死亡的主题占有重要地位。作家是悲观的，他为自己的主人公描绘了如同他们的生活一样凄凉、沉重的死亡。但是，正是在这里，特别明显地表现出斯特勒弗尔斯敏锐的社会感：其主人公死亡本身不是悲剧，主人公在其中死亡的那些具有社会原因的情形是悲剧性的。

小说《路上》(1902)结束了"阿维尔赫姆"时期，成为作家创作的高峰之一；小说的叙述线性展开(书没有分章)，如同书中主人公——沦为乞丐、失去妻子、被孩子背叛——的生活直接流逝永不复返一样。半瞎行乞的主人公返回庄园(他曾经离开那里去"谋生")，睡在人们出于怜悯让他在上面过夜的一束干草上。古谚说"好的弗拉芒人什么都不在乎"，斯特勒弗尔斯也不无带着辛辣的讥讽让自己的主人公顺从于生活：在上面可以过夜的一束干草对他来说足矣。

在小说《亚麻地》(1907)中，明显地显现出斯特勒弗尔斯现实主义方法的特点：全神贯注并且敏感地观察农民的生活条件和自然现象，与民间口头创作的主题密切地交织在一起，主人公命运在被关爱并详细地刻画出来的弗拉芒的日常生活中得到了史诗般的发展。作者从将人和自然、现实和虚构看作是不可分割的整体的主人公的神话意识中解放出来。在"斯特勒弗尔斯的国度"中"绝对"现时的界线被社会历史语境所模糊，小说主要的冲突——老一代和年轻一代的冲突被纳入其中。在这里，已经是人，而不是自然决定了乡土的命运；几个世纪以来的积习和具有求知精神的人类智慧之间展开了斗争。斯特勒弗尔斯清醒的、含着忧伤地对"真正的弗拉芒人"——独立、爱劳动，并且正直、无知——的观察，为弗拉芒文学中的农民主题提供了新的视角。其最年轻一代的主人公试图摧毁弗拉芒边远地区悲剧存在的窘境，斯特勒弗尔斯早期作品中所具有的"史诗性的神启"被对现实变化的预感所取代。

斯特勒弗尔斯关注同一个主题，揭示了家乡生活和历史中真正的悲剧性，社会和道德问题的深刻性，以自己所有的创作模糊了"区域"文学的界限。讲述了具有独特命运的佛兰德的生活，作者提出了具有全人类性质的社会、哲学和道德问题。

世纪之交在西欧的艺术中得到反映的危机意识，最为充分地体现在卡雷尔·范·德·武斯泰纳(1878—1929)的诗歌和散文中。武斯泰纳视文学为"道德科学"，并且在艺术和生活的关系上提出道德标准是主要的因素，将自己的创作理解为"象征主义的自传"。他反对实证主义的描述性，

认为通过源于上帝起源的直觉内在地理解世界,是诗歌的事:这种理解通过象征表现出来。在早期的诗集《父亲的房屋》(1903)、《鸟语花香的果园》(1905)、《金色的影子》(1909)中,象征形象用于揭示诗人的想象所创造的某个世界。作为作者三位一体本质的三位一体——演员、学者、神秘论者——的形象,对于理解这些文集一系列彼此联系的象征来讲是关键的因素。更晚的诗集《走出泥泞的人》(1909)、《充溢的心》(1914)、《人的面包》(1915)中的诗,建立在肉欲和崇高、感性和精神的二律背反之上。在武斯泰纳的诗歌创作中,实现了"弗拉芒精神"中一个最典型的对立:对存在感性的、鲁本斯式的有血有肉的感觉和神秘主义、诗兴勃发的倾向之间的对立。他将诗歌理解为"走出泥泞的人"向某个超验起点的攀登,这种理解反映了世纪之交颓废派世界观的矛盾。

· 303

武斯泰纳散文的主导主题,是在自然、逝去的青春和失去的宁静、不可逆转的时间和不可避免的死亡的怀抱中的孤独感(《关于春天的拉特姆信件》,1904 年;《两面派》,1908 年)。

武斯泰纳将弗拉芒抒情诗从十九世纪形成的说教中解放出来。他的诗歌创作对二十世纪弗拉芒诗歌的发展及其性质产生了极大影响。

2. 法语文学 罗登巴赫

十九世纪末和二十世纪初,是比利时法语文学发展最为突出的时期,它对其他国家的艺术进程也有显著的影响。在十九世纪九十年代初,这一文学成为了许多方面决定新世纪欧洲艺术道路的那些创作探索的先锋,其质的飞跃首先发生在诗歌和戏剧中。八十年代末和九十年代,比利时文学受到颓废派思想强烈却短暂的影响。

给比利时文学带来世界声誉的法语作品——埃米尔·维尔哈伦的系列诗作、莫里斯·梅特林克的戏剧,还有更早出现的夏尔·德·高斯特的《欧伦施皮格尔传奇》,绝不只属于比利时社会的瓦隆人。由弗拉芒人或混血人种作者创作的这些作品,体现了表现在日耳曼文化和罗马文化因素独特融合中的特殊的"比利时的综合"。

在比利时法语文学中,不难发现十九世纪法国文学流派——浪漫主义、自然主义、高蹈派诗人、象征主义——影响的痕迹。但同样毫无疑义的是另一个文化层面,十五世纪至十七世纪弗拉芒画家(范·艾克、梅姆林、勃鲁盖尔、鲁本斯、范·戴克、约尔丹斯等)传统的影响,以及日耳曼民间口头创作和德国浪漫主义作家的影响。

世纪之交比利时文学发展的特点,与国家工业化、都市化时期破坏弗拉

芒农村(这些农村的居民大量涌入城市新兴资本主义企业中)的社会破坏性剧变,直接相关。

八十年代,全国举行声势浩大的罢工运动,出现了工人党(1886),为民主宪法(1893 年政治总罢工)而进行的斗争发展壮大,社会主义思想的影响不断扩大。以著名社会活动家和文学家于利·德斯特雷为首的比利时社会主义者,承认艺术的重要社会作用,吸引了著名作家雷莫尼耶、维尔哈伦、梅特林克等进入他们所创办的民族大学中。

世纪末社会主义思想对比利时文学的影响整体上是积极的。可以肯定地讲,对社会理想即将实现所抱的信念,被比利时工人运动的成功和国家社会生活的民主化所加强,并阻止了在八十年代影响比利时很大一部分文艺知识分子的颓废情绪的巩固,这一情绪很快被许多作家,首先是维尔哈伦、梅特林克克服。

颓废情绪初看影响了比利时的艺术(它们的迅速发展受到权威的欧洲文学,首先是法国文学的推动),但它们受比利时现实因素的制约,是艺术家对不可逆转的变化带来的灾难性的社会破坏强烈反应的结果。

比利时颓废派大家当中,寿终正寝的只有一个乔治·罗登巴赫(1855—1898),他是用荷兰语写作的弗拉芒运动领导人阿尔布列赫特·罗登巴赫的亲戚。

乔治-莱蒙特-康斯坦丁·罗登巴赫,出身名门,该家族中有不少成员是学者、文化和政治活动家,在比利时社会里发挥重要作用。作家的童年和青少年时期在根特度过,在那里他开始律师职业,但很快就为了文学而放弃了它:1883 年,罗登巴赫来到布鲁塞尔,并积极地投身到聚集在杂志《青年比利时》周围的文学青年的斗争中,他们为了创作不仿效法国的独特的比利时艺术而战。1888 年,罗登巴赫搬到巴黎,然而他始终认为自己是比利时作家。他不变的灵感源泉是他带着关爱之情描绘的古老的弗拉芒商贸城市根特和布鲁日,在新时期商业动荡不安的情况下,与之格格不入的这两座城市对他来说是珍贵的。

304·

尽管通常将罗登巴赫称为比利时象征主义者,但他始于第一部诗集《家园与田野》(1877)的创作与文学发展的前象征主义阶段,首先是与浪漫主义者和法国高蹈派诗人的遗产密切相关。他始终偏重于形象性、生动性的原则,而并非象征主义者的表现力、暗示和不完全表达的原则。罗登巴赫运用这一原则描绘内心的生活、变得浅俗的心灵活动、转瞬即逝的感觉,例如,在组诗《与世隔绝的生活》(1896)中,他试图渗入到潜意识领域。他最喜爱的手法是比较,例如他把记忆比作玻璃缸,回忆忽然出现,如同鱼浮出水面一样(《玻璃缸》)。

马拉美将罗登巴赫的作品比作弗拉芒的花边和珠宝制品，很好地说明了罗登巴赫方法的实质："最细微的构思在罗登巴赫先生那里找到了必要的、最细微却准确的表达，这种表达阐明了这种构思并使它明显可感……他最好地表达了感觉。他确定了相似性。可以说，他通过触觉和听觉揭示了事物的一致性。"

罗登巴赫并非马上就找到自己的主题和特殊的创作方式，他开始排斥已有的模式，如在诗集《忧愁》(1879)中，明显可见浪漫主义的陈词滥调和柯佩(促成诗集在巴黎出版)精神中的多愁善感。

罗登巴赫特殊的风格在组诗《纯洁的少年时代》(1886)中显现，例如，在诗歌《古岸》中，他讴歌在落日渐弱的玫瑰色的余光中，"古老街道的深处，古老围墙的魅力"。在罗登巴赫——轻描淡写、描写瞬间感受的艺术家——创作形成的过程中，魏尔伦的诗歌发挥着明显的作用。但是，如果在魏尔伦那里，形象似乎摇摆不定，表现得模糊不清，而罗登巴赫则用弗拉芒流派古老大师的门徒坚毅的手，刻画出最细微的细节。这特别表现在罗登巴赫晚期的组诗——《寂静的王国》(1891)、《闭塞的生活》和《家乡天空的镜子》(1898)中。其中《寂静的王国》就某一点来说，与罗登巴赫一年后出版的小说《死城布鲁日》类似——首先是被命名为《城市风景》的组诗中的一章，其中的诗重绘了从前热闹的弗拉芒商业城市的荒凉；它们的衰败与感到自己存在无目的性的诗人的状态一致。

运用"死亡之城"和"家乡天空的镜子"的主题，罗登巴赫将他与穿着僧侣服的不发愿修女进行比较(《穿法衣的妇女》；不发愿修女——在比利时和荷兰是为"虔诚的目标"而建立的妇女联盟的成员，她们住在修道院，但没有许下修道士的誓言)；在这两个主题中，都反映出摆脱尘世的空虚和对永恒宁静的回忆。在这里罗登巴赫回到自己的随笔集《不发愿修女博物馆》(1894)中的主题上，该文集描写修道院中不发愿修女的生活——这些往昔隐秘的角落(书的名称由此而来)，正日渐为作者所不理解且不接受的新的、喧嚣和放肆的资本主义世界所淹没。

罗登巴赫的声望首先与小说《流亡的艺术》(1889)、《死城布鲁日》(1892)、《鸣钟人》(1897)有关。在这些作品之间有不少共同之处：重要主人公在与庸俗社会的对抗中，在幻想与现实的矛盾中得以塑造；缺乏对性格的深入分析，但是仔细描绘情感色彩；情节服从于"惊险"原则，充满了出乎意料并且理据性较弱的转变。在罗登巴赫的小说中，古老的城市是重要的"角色"，它似乎是作者在与卑俗的社会对抗时的盟友，同时是过去的美与和谐在现代世界中消退和死亡的物证。

《流亡的艺术》的主人公是诗人让·伦勃朗，他是伟大艺术家的后代，生

活在很容易被人猜到的根特这个古老的弗拉芒城市里。主人公(许多特点像作者)在外省的氛围中窒息憋闷,并强烈地感受到自己在冷漠地对待艺术的庸人中的孤独。主人公的悲观情绪与日俱增,他选择了隐居的生活,在观察伦勃朗的铜版画和阅读叔本华的过程中消磨时间。迥异于庸俗的人群并且为之所驱赶的艺术家的观念,在罗登巴赫那里,具有客观地反资产阶级的性质。

让·伦勃朗引起"文明"社会的反感。他在报纸上发表文章并追忆,特别是在贫困和默默无闻中死去的夏尔·德·高斯特;主人公在高斯特墓前(埋在根特)致词,谴责社会令作家早逝。

在小说《死城布鲁日》中,敏感的本性在现代世界衰败中窒息,这一主题通过日常生活的材料得到挖掘。四十岁的鳏夫雨果·维安,为所爱的年轻妻子的去世而悲伤哭泣,迁居到布鲁日,因为"死亡之城应适合亡妻"。"这就是雨果为什么决定在这里躲避起来,并且观察他最后的力量如何不知不觉地消逝,被碎小的、像城市的颜色一样灰暗的令他心灵陶醉的永恒的沙土所覆盖。"但是,庸俗而粗鲁的芭蕾舞女演员简·斯科特这个现实形象闯入了作者逐渐消失的情感中,她与亡妻极为相像。雨果·维安成为她的情人,并且很快发现,只是他的钱令粗俗的简感兴趣。生活的退化在小说中的两位女性的对比中表现出来:过去和现在外表上相似的东西,被一条鸿沟分开。但有罪的主人公与鄙俗的生活联系着,他不配有"死亡之美",这就是他的痛苦。

巴黎《费加罗报》上刊登的小说,对布鲁日的命运起到了意外的作用,旅游者蜂拥而至。因其声名而感到不快的统治阶层,从议会那里获得资金修建新海港——塞布鲁日(旧海港早就因海湾变浅而不能用)。充满了喧嚣商业生活的"死亡之城",其面貌的破坏令罗登巴赫震惊。他以具有深刻个性和充满强烈情感的作品——小说《鸣钟人》——作出了回应。小说主人公——布鲁日的建筑师,同时是市里的鸣钟人若里斯·博尔鲁克(若里斯——作者本人名字的弗拉芒语形式)——修复了旧街区,希望将城市变为精英朝圣的地方、"神圣的艺术坟墓"。在与支持城市工业化发展和修建新港口的资产阶级上层集团的冲突中,若里斯失去了希望,他在建设开工的庆典日自杀了,吊死在钟舌上。

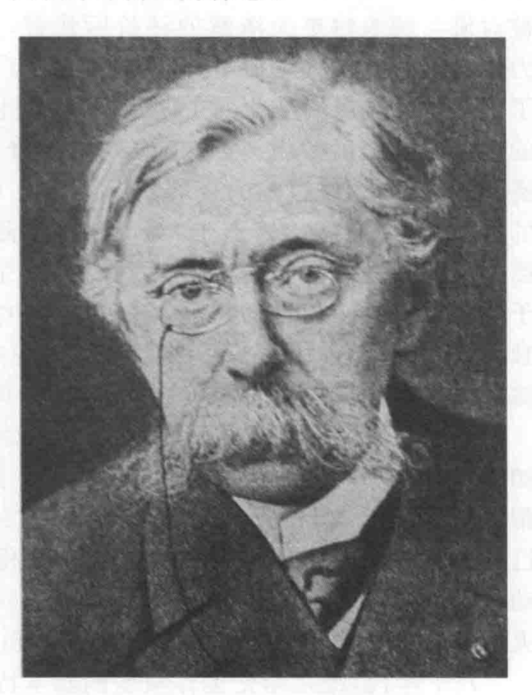
在若里斯的认识中,现代生活所固有理想的破灭和普遍退化,被他理解为人类本性的罪恶所付出的必然代价。

同时,罗登巴赫强烈抗议压制文化价值的工业进步精神的空虚性,这种抗议至今仍具有积极的意义。

3. 维尔哈伦

十九世纪八十年代后半期至九十年代初的比利时文学，首先以在象征主义者的诗歌中体现出来的新美学原则的确立为标志。

在诗歌美学上颇有建树的是阿尔贝特·吉罗（1860—1929）的创作，特别是他的纲领性文集《世纪之外》（1888）：在文集中，吉罗以埃雷迪亚的方式表达了离开这个庸俗的时代，进入到伟大的过去、爱情、艺术中的愿望。而追随马拉美的阿尔贝特·莫凯尔（1866—1945）赞成"音乐般"无韵的诗，是首批在比利时诗歌中实现意义的某种不确定原则的人之一。自八十年代后半期起出现了代表这种趋势的沙尔·范·莱尔贝格（1861—1907）和梅特林克的诗，1891 年出现了马克斯·埃利斯卡姆普（1862—1931）的文集《复活的》。



埃米尔·维尔哈伦 1910 年代

· 306

最伟大的诗人埃米尔·维尔哈伦（1855—1916）的创作，从美学层面上看是一种边缘现象，他在自己的诗歌中将各种不同流派的特点结合起来：浪漫主义、自然主义、象征主义。维尔哈伦突出的创新，决定了他在现代世界诗歌中的显著地位。作为令他叹服的雨果之庄严雄伟特点的承继者，维尔哈伦将左拉小说所固有的对工业社会的探究兴趣引入自己的诗歌中，描绘出新世纪的快节奏：大城市的变化、技术进步的步伐、开拓新疆域的浪漫主义精神、为争取社会的公正而起来反抗的人民大众坚不可摧的力量。

维尔哈伦出生在东佛兰德农村一个靠利息为生的家庭。他接受司法教育后，于 1881 年在杂志《现代艺术》的创办人、布鲁塞尔著名律师和社会活动家埃德蒙·皮卡尔那里实习，该杂志鼓吹具有社会意义的艺术。很快维尔哈伦像罗登巴赫那样，放弃了法学；他定期在期刊上发表关于艺术和文学的文章。

在维尔哈伦第一组诗《弗拉芒风景》(1883)中,勒蒙尼耶的“静物写生主义”的影响引人注目。但诗人本人认为自己的创作谱系源自于文艺复兴时期的弗拉芒画家,他“十分了解他们,认为他们真实、不矫揉造作”,颂扬感官的快乐,创造了“由狂饮到狂饮”的美(诗歌《古老的工匠》)。维尔哈伦早期大部分诗歌用于描绘繁荣的佛兰德农村,但这些诗歌的欢快语调很快被对佛兰德农村更为清醒的评价所代替,贫困销蚀了这种生活,而金钱的力量则摧毁了这种生活(诗歌《贫困的人》、《农民》、《追悼》)。在这里出现了人之资产阶级庸俗化的主题,这一主题也出现在与罗登巴赫的作品相似的维尔哈伦随后的组诗《修道士》中。《修道士》讲述了中世纪某个时候强盛、享有盛名的修道院的衰落。诗人描绘了各类不同类型的修道士(《温顺的修道士》、《野蛮的修道士》等等),他们献身于崇高的思想,与庸俗的、重商主义的(在作者的观念中)比利时当代生活形成了鲜明的对比。但不同于罗登巴赫主题相近的作品,《修道士》中的许多诗具有高蹈派恬淡、细节独立鲜明的特点。在这一背景上,组诗中突出的是具有印象主义色彩的、渗透着忧愁和依稀不安的风景描绘,它们具有同样的标题《祈祷之夜》。

维尔哈伦没有停止在民族现实中寻找健康的力量(这使他在九十年代初就已和比利时社会主义运动相联系),斗士的激情和与民族现实的联系帮助他克服了八十年代后半期所经历的沉重的思想和道德危机,当时罗登巴赫颓废的世界观成熟并定型。维尔哈伦转折期的特点是紧张的创作活动——当诗人视为是三部曲的组诗《黄昏》(1888)、《瓦解》(1888)、《黑色的火炬》(1891)完成的时候,其艺术独特性也形成了。

八十年代,维尔哈伦创作演变的基本特点是,从实证主义的静态的世界观向动态世界观转变,并相应地,向创作原则的等级化转变——在维尔哈伦那里,尽管保留有形象的因素,但表现力的原则成为主导的、重要的原则。无论如何离奇反常,颓废派关于人类文明衰退、接近末日的认识,很明显对于维尔哈伦的创作想象来讲,具有解放的作用。之后他的任务是,表现生活的变化性、对将发生的变化的预感。组诗《黄昏》标题本身具有代表性,它似乎记录了从“白天”到“夜晚”转变的时刻,在转义上这可理解为:从人类光明时刻向衰落时刻的变化。

在《黄昏》中,与维尔哈伦先前的创作相比,联想、隐喻的运用大为增加。对组诗《黄昏》基本形象的转义阐释在其纲领性诗歌《人类》中表现得特别明显,该诗充满维尔哈伦特有的表现力。地平线上,落日在黑暗天空背景的映衬下显现的鲜明色彩,引起了诗人对世界殉难地的想象:黄昏被钉在天空中;黄昏——这是逐渐败落、遭受折磨和痛苦的自然,是人类的傍晚。如果诗歌的开头(“钉在天空上遭受火刑的傍晚/流淌着的鲜血和痛

307·

苦，涌向沼泽”）更加突出了这一象征的第一个意义，那么在诗人向基督求诉的下一节中，强调的则是第二个意义，在这里讲的已是人类的鲜血：“看吧：死亡在夜晚的忧愁中出现，/而你绵羊般的鲜血，像红色溪流一样流淌。”诗人那吞没一切的悲观主义，有力地在《人类》结束语中表现了出来，这种悲观主义使该诗与颓废派文学相接近：

黑色的殉难所出现在你的面前！
我们将我们的哀怨和悲痛交给他们！是时候了！
无拘无束的希望的世纪降临到地球上！
黑暗中被钉在天空中的傍晚，
垂向因鲜血而变黑的饮马场！

组诗《黄昏》是献给罗登巴赫的，两位艺术家世界观的共性在这一阶段十分明显。然而，他们的生活立场不同：罗登巴赫完全持消极—旁观的立场，而维尔哈伦极其厌恶现实的罪恶，甚至拒绝在力量耗尽时屈服于命运。

这种情绪发展成为诗歌《暴动》中被压迫者反抗的思想，该诗歌来自三部曲的最后一部——组诗《黑色的火炬》(1891)中，在这里明显可见冲破个人苦难封闭的圈子，面向一贫如洗的大众的苦难。

向那里，那广场上闪着断头台铡刀的地方，
在那到处是暴动和拉响警报的地方！
幻想忽然，疯狂的地方——在那里！
以前的侮辱、无力地被捻为尘土的诅咒之鼓敲打着众人，
头脑中的鼓敲打着众人。
……
呼喊着……靠近了……破门而入……
枪托的撞击震撼着窗户——
打死——死亡——都一样！

声响在许多方面决定了《暴动》的表现力：警报鸣笛声、敲鼓声、塔楼钟声(《听！预定的时间敲响了》)、雷鸣声、“枪托的撞击”和整个画面上表现即将到来的复仇——不断增强的“无数脚步”声；维尔哈伦诗歌本身的摹声增强了这种表现力。同时，诗歌的形象没有重现具体的暴动场面，而是传达了作者对被唤醒的大众的总体印象：

手伸向撕破的乌云；
在那里，可怕的雷声轰隆作响，
而闪电折断了。

在《暴动》中，如同在维尔哈伦其他许多诗歌中一样，运用高超技巧传达出渗透了象征主义者整个创作的感觉：某种巨大的、不清楚的、不可避免的东西的接近，将改变并且消灭停滞的生活；艺术家通过各种方式等待这“某个东西”，一些人在恐惧和忧愁中等待，而另一些人则带着快乐的希望等待。

将未来纳入到现时图景中——未来不是思辨获得的，而是此时此刻明显存在的——将象征主义者与浪漫主义者（他们艺术上最直接的先驱）区别开来，形成了他们的美学成果。

《黑色的火炬》在艺术上不是一个系列：在这里，暗示这一象征原则本身在很大程度上被客观的描写所取代。该系列反映了徒然尝试渗入到事物的实质、存在的秘密中的诗人的惊恐。猜测宇宙规律的企图遭到了失败，维尔哈伦用阴郁的色彩生动地描绘了自己智慧的软弱无力：“穿着颜色仿佛是毒药和脓液的衣服，我枯死的智慧沿着泰晤士河行走。”在该系列其他诗中（首先在诗歌《城市》中）所进行的描写，强调了诗人对工业化城市的憎恶，在这一城市中所有的一切，包括气味都排斥他（“石油、油脂和沥青，及鞣革的味道！”）。在这里，非动物世界的形象占主导地位，但这是一个运动的、侵略的世界：工厂的飞轮不停地转动，火车带着铿锵声和咯吱声疾驰。追求金钱的人们事实上等同于非动物的机器（“啊，苦苦哀求伸向金钱的手，/啊，因金钱的传染而枯萎的心灵”）。《黑色的火炬》系列的两个主题——黄金狂和人民不断增长的愤怒——在组诗《虚幻的村庄》（1895）、诗歌《铁匠》中融为一体，明显地表现出社会主义理想对维尔哈伦的影响。

308・ 在九十年代上半期的系列著作——《谵语中的田野》（1893）、《虚幻的村庄》（1895）、《贪婪的城市》（1895）中，维尔哈伦的象征主义手法不断深化。对他来说，莫雷阿斯宣言的原则是理论基础，后者宣称在“感官可触的外壳中”对自古存在的思想的认识是象征主义艺术的任务（莫雷阿斯根据地球上的事物和现象存在着“最早思想”的学说）。莫雷阿斯观念的影响在纲领性的、明显具有宣言性的诗歌《思想》（《贪婪的城市》）中明显可见，在那里维尔哈伦试图通过它解释城市的历史，同时表达对它们的最好明天的信念，也即将莫雷阿斯哲学立场的形而上学与社会发展的辩证性进行调和（“在城市的恐怖之上，笼罩着看不见的/但明显并难以抗拒的/思想”）。

自八十年代下半期起，维尔哈伦的诗（自 1886 年左右创作组诗《黄昏》

开始，也即在莫雷阿斯宣言出现的时候）开始充满“可触摸的”、具体的象征形象。诗人给现实世界的画景分类，以使它们突出一定的情绪、观点、思想，如诗歌《疲劳》（《黄昏》）中，沉入梦乡的大自然的疲劳、衰老世界的疲惫与无力联系在一起；标题本身揭示了诗人所创造的、因而作为象征出现的图景的转义。除此之外，在组诗《出现在我道路上的人》（1892）、《谵语中的田野》、《虚幻的村庄》中，维尔哈伦创造了一系列具有明显象征意义的假定人物，但解释这些意义往往比较困难。

在这方面，典型的是组诗《虚幻的村庄》中的形象，标题本身就强调了其假定性。带着风帽、拄着拐棍、很早以前就在平原上流浪的老太婆（诗歌《老太婆》）对维尔哈伦来讲，体现出了“这些地方（佛兰德）的心灵”；这是“固执而忧伤地爱恋古老秘密的心灵……这是烟雾笼罩的落日，雾气腾腾的朝霞，充满爱或仇恨的心灵”。这些人物的象征性——如来自同名诗歌的细木工、磨坊主、渔夫、铁匠——往往由或具体或抽象的不同意义链加以不同寻常地搭配所强调。最清楚的是组诗中佳作《铁匠》的象征意义，它表达了革命必胜的思想。

他向炉缸发出诅咒
和深沉、永久的愤怒；
如同默默无闻的队伍冷酷的领袖，
向自己火热的、金色的炉缸，
他发出了狂怒、悲伤——仇恨
和反抗的低沉怒吼，
为了使它们有闪电的光芒，为了
使他们得到钢刃的锤炼。

塑造象征的类似方法（联系不同层面的概念的方法）在组诗《贪婪的城市》中表现了出来，在这里资本主义城市的生活舞台充满了象征意义。描绘整个买卖氛围的诗歌《集市》就是如此，在这首诗中，预见到了“广场集市”的罗兰形象：“商人一早就使劲夸赞/调料、药剂、脂胭/并且钻石般的晨露/他也随同售出、放到秤上”；“拥挤的柜橱无限大，/它满是渗血的伤口/用磨损的钱币计算着/被诗人讴歌的伟大事业的价值”。

对一些象征的“绘声绘色的”描述，是组诗《谵语中的田野》的特点，它描绘了为诗人所热爱、但被“贪婪的城市”吸干了血的弗拉芒平原的衰亡和“濒死状态”。“平原”、弗拉芒农民的不幸，在死亡传统的隐喻形象（诗歌《瘟疫》）和那些令人反感的“提出了愚蠢建议的人”（出自同名诗歌）身上得

到了拟人化的体现：

他向高利贷者出主意
从不幸的地区榨取膏脂，
像恶性肿瘤一样，吞噬所有一切，
将一切据为己有。

维尔哈伦在组诗《谵语中的田野》中描绘的虚构和半虚构人物（如许多“疯子”），被认为是佛兰德农村遭受那些显得不可理解的灾难性变化的隐喻反映。

引人注目的是，在维尔哈伦的早期诗歌中，无论如何排斥城市，在诗人那里它都没有如同濒死的平原那样可怕的幻象，对此的解释是：“平原”、乡村停留在过去，已被认为是某种几乎不现实的东西，城外是现在和未来。对城市的这种态度在《贪婪的城市》中明显表现出来：“它的心脏是海洋，它的神经是飓风！/这种坚强的意志聚集了多少结点。”（《城市的心灵》）

309· 维尔哈伦在《贪婪的城市》中塑造了生活中的一系列人物，富有表现力地描绘了城市资产者的肖像，描摹了贫穷的工人繁重劳动的画面，绘就了将消灭腐朽旧世界的胜利的民族起义的画面。

维尔哈伦以概括的方式理解社会主义思想：在《铁匠》、《暴动》、《起义》中起来反抗的人民在他那里总是用一个词“众人”表示出来（在《铁匠》中：“众人，提高自己的声音……突然用残酷的手从黑暗和鲜血中夺走一个新世界，于是幸福像田野上的鲜花一样，生长盛开”）。在后期的创作中如革命戏剧《朝霞》（1898）、文集《不可遏制的力量》中的诗歌《政论家》，维尔哈伦倾向于杰出人物、革命思想的生发器和实现这些思想的“众人”的观点。由于革命热情，《铁匠》如同《暴动》及戏剧《朝霞》一样，在国内获得巨大成功。

在维尔哈伦随后的文集《生活的面貌》（1899）、《不可遏制的力量》、《多彩的光芒》（1906）、《雄伟的旋律》（1910）中，对社会的揭发明显减弱。艺术家的这种演变，毫无疑问与九十年代末形成的比利时社会制度的改良性质相关。在这个意义上，《生活的面貌》已明显区别于组诗《贪婪的城市》。例如，同样一个起义的主题，诗歌《众人》被放在讴歌自然（《树林》、《山》、《水》、《致大海》）的组诗中，完全通过另一种方式加以阐释，诗人将起义的力量描写为是与宇宙中的其他力量——那种鼓舞“热血沸腾的树林”（诗歌《树林》）的力量，或是那种驱逐海浪的力量，“大海狂风”（《水》）的力量——同样强大的力量的沸腾。所有这一切对于维尔哈论来说，是强大的自然的

王国，是生活的面貌。维尔哈伦认为，人类的生活在行为中实现，它到处存在于“人们的努力像泛着泡沫的巨浪怒号翻滚的地方”(《事业》)，因此起义这一行动的顶点，本身就标志着生活的胜利。

维尔哈伦从此取消了关于被压迫者和压迫者、正确的人和错误的人的问题，而是欣赏使世界服从于自己力量和意志的人。如果在《贪婪的城市》中，维尔哈伦在描写充满敲诈掠夺的交易所时，痛斥金融资本的侵略性和罪恶，那么在组诗《不可遏制的力量》中，艺术家对待那种现象是另外一种态度：他的银行家(诗歌《银行家》)吸引着作为“事业”、不屈不挠的意志、“不可遏制的力量”的体现的艺术家，他“决定着王国和国王的命运”。统帅、甚至暴君(来自同名诗歌)的形象同样指出了诗人在这一时期一定程度上远离了时代的社会问题(例如，他的暴君值得同情，因为他注定孤独)。

在这些年里，维尔哈伦的诗渗透着对概念的人、其坚强勇敢的精神、伟大的智慧、美丽的身体和开辟了运用人类力量出色场所的生活的赞美(诗人的这些情绪影响了十九世纪九十年代出现的法国共同精神论者小组)。诗人呼吁要敢作敢为，争取不可能获得的东西(《不可能》)：

> 你就这样向上攀登吧！寻找！战斗！坚信！
> 抛弃所有你所获得的东西：
> 毕竟停滞的刹那，任何时候
> 都不会成为未来的尺度。

对诗人来说，世界战争，第一次受到德国军国主义打击的比利时的悲剧，是意外降临的灾难。维尔哈伦受到了反德情绪的影响，在战争年代的作品中，如诗集《战争的红翅膀》、政论作品集《血迹斑斑的比利时》，颂扬了祖国保卫者的英雄主义，揭露了侵略者。1916 年他的生命悲惨地结束了——维尔哈伦卧轨自杀。

维尔哈伦对纯理性主义认识的可能性的信仰，在战前阶段是无条件的。在《不可遏制的力量》中，他与似乎毫无希望地死去的任何一种宗教告别：“在广阔的天空中不再有恐惧。”在这一阶段又重新表现出维尔哈伦实证论的特点，它作为艺术家的特点，形成于比利时艺术中“静物写生主义”占统治地位的时代：“是的，与物质世界相对立的是我们的劳动和思想；/我们将在自身中找到事物的秘密！”(《宗教》)

维尔哈伦实证主义的根源决定了他作品的基本矛盾：作为艺术家，他更多属于即将到来的世纪，作为思想家，他属于过去的世纪。但维尔哈伦的象征主义方法，还通过许多线索与自然主义相联系。正是艺术家自然主

义的素养，使他能够在诗歌中表现他那个通过全景观察得以重塑的时代最为宽泛的具体特征：吸收无数人民大众的大城市，它们的街道和广场、火车站和贸易港口的动态性；机床旁的工人、实验室里学生的辛勤劳动；市场的忙碌和拥挤；证券行情的大波动；人民抗议的浪潮；在勘探黄金和石油的过程中对新土地的掠夺等等。

310・

这个辽阔的全景所展现的画面——无论是科学发明和科学进步的热潮，还是一贫如洗的人们的革命热情，对遥远地区人民的征服和世界的重新划分——在维尔哈伦晚期创作中似乎意义相同：所有这些都是统一的深层实质、自古以来始终不变的存在规律（"思想"或者"力量"）的表现形式。

在维尔哈伦的诗歌中，更多感受到的似乎是因壮丽华美的细节、"事物"的丰富、密集而产生的拥挤感，就实质来说，这些细节、事物的"思想"本身都等同于自身。这些"思想"通常几乎被当做物质客体加以描述，只是有些稀疏化，因此产生了如"飘扬"、"拂动"的特点："由此觉得，在那里，在我们上空轻扬/他们生活在世界之间"（《思想》、《贪婪的城市》）；"他们在无边的物质中轻轻摆动，/用火环笼罩着大地/在光明中静静地处于原生状态"（《思想》、《多彩的光芒》）。

作为具有史诗规模的作品的诗人，维尔哈伦在自己的创作中表现出大胆创造的激情，对被唤醒的大众无法遏制的强大力量的认识。并且直至生命的最后几年，他的抒情天才仍没有消逝，同时感情生活（献给妻子玛尔塔的组诗《时钟》）往往被诗人拿来与佛兰德自然生活相比较。弗拉芒过去理想化的图景在维尔哈伦二十世纪初的诗歌中重现，似乎与文集《整个佛兰德》（1904—1911）和组诗《波浪起伏的庄稼》（1912）中的世界主义是对立的。但是现代人的精神世界、精神冲突和逐渐做好准备迎接新世界悲剧冲突的个人的努力，基本处于他的诗歌之外。

4. 梅特林克

莫里斯・梅特林克（1862—1949）的创作表现了与维尔哈伦完全不同的对生活的认识和对艺术任务的理解：梅特林克的方法，原则上是反实证主义的。但是两位艺术家的相同点在于，梅特林克与维尔哈伦一样，能够克服颓废派世界观的困境。

梅特林克力图在自己的创作中表现对令人费解的、但是表现了宇宙包罗万象联系的存在的辨证认识，这一宇宙的规律不是通过理性的方式，而是通过直觉得以理解的。但是不应将梅特林克的直觉主义绝对化：他以创新的方式深入研究了复杂的伦理和美学问题，阐明了自己在一系列哲学著

作中的思想立场和创作原则。

载于《谦卑者的财富》(1896)随笔集中关于艺术的论述,有可能帮助我们对梅特林克创新的性质做出评价。梅特林克讲述了自己时代戏剧的衰落,只是排除了易卜生和托尔斯泰。梅特林克将造型艺术的成功与这种衰落进行了比较。

梅特林克宣称:“真正的艺术家,不再选择马略战胜辛布里人,或者吉斯公爵的被暗杀,作为其艺术的合适主题。因为他充分意识到,胜利或谋杀的心理只是初步的和例外的,而人与事物发自内心深处、时断时断、轻微却庄严的声音,总是被淹没在暴力行为无意义的喧嚣中。因而,他会去描写一座隐没在旷野中的小屋,专廊尽头一扇开启的门,一张安静的面孔或一双手。这些简单的形象可以补充、扩大我们对生活的意识,而这已是再不能失去的财富。”

接着又说:“当我在剧院的时候,我觉得,我是在和我的祖先共度几个小时,他们以为生活是简单、枯燥而残忍的,这种认识,我既无法想象,又不能分享……因为需要杀死敌人或情人,因为被摆脱不掉的思想所笼罩,就没有时间生活的人,从他那里我能学到什么呢?……我满怀希望地等待着看看我微不足道、平凡单调的生存的伟大与意义的瞬间。我等待着某种崇高的时刻。”

从全新的角度看到的日常生活,象征主义的积极结果就归结于此,它强调了人类存在崇高而非平凡的性质。象征主义以此区别于偏重于独特性传统的浪漫主义——特殊的东西(多半是神奇美妙的东西)往往吸引肯定存在快乐的象征主义者,这是另一回事。“应给我们的日常生活中增添点什么东西,以能够理解它”,梅特林克剧本《那里,在内部》中的一个主人公说(比较勃洛克的《在这个神秘的庸俗中……》)。

新的艺术语言应会符合象征主义者所宣扬的新世界观,因为对象征主义者来说,语言与整个世界神秘的生活有关。词汇表现力的显著提高是象征主义十分重要的特点:梅特林克的经验在这方面是重要的。 · 311

最初梅特林克作为诗人出现。他的诗集《温室》(1889)中的诗,具有也属于维尔哈伦的“生动的”象征主义的特点,它并非来自弗拉芒的物质传统。与那一时期(《黑色渴望的狗》、《绝望的悬崖》及其他)维尔哈伦的形象相似,梅特林克的象征同时表现了作者明显地偏爱色彩联想,这与法国象征主义者提出的“相适应”原则一致:“紫罗兰色幻想的蛇,在我的梦中交织在一起”,“绿色的爱的悲痛中红色的恨的杆”等等。

刚刚走上这条路,梅特林克就离开了它:他随后的文集《十二首歌》(1896)具有民间口头创作和民歌的简单、亲切的特点。但在梅特林克第一


莫里斯·梅特林克 斯瓦宾斯基画作 1899年

312·

部和第二部诗集之间，具有很快给他带来了声誉的戏剧创作的广阔空间：他的第一部戏剧《玛莱娜公主》获得了巴黎评论界的高度评价。

但是，作者的构思与他通过具体的、不同的演员表现这一构思的方式之间是不一致的，这令梅特林克不安。本身具有独特确定性（也即局限性）的演员，其自然面貌往往使梅特林克的人物失去了某种非常重要的东西，而对作者来说重要的是强调该人物精神的无限性。在寻求对这一问题的解决时，梅特林克产生了"演员人格分裂"的思想，或者后来得到不正确解释的木偶戏的思想：荒诞戏剧理论家（安托南·阿尔托）认为，梅特林克看到现代人的"人格分裂"并在自己的剧本中将它表现出来。事实上，在梅特林克那里，讲的是演员、表演者为了塑造其舞台上的角色——这样的角色有着演员无法模仿的丰富的人的个性——而发生的"人格分裂"。

在论证木偶戏思想（他写于1890—1894年间的独幕剧——《不速之客》、《盲人》、《佩莱阿斯和梅丽桑德》及其他——为此而作）时，梅特林克写道："看来，具有生命的表征，但失去了生命的所有生物，都在想象中引起了不同寻常的力量，也许，这是那种自然的力量，是诗歌所呼吁的力量。"

同时，在《谦卑者财富》中所表现出来的对复杂的、充实丰满的日常生活的兴趣，令作家仔细研究了心理冲突并发现了双重对话。

像梅特林克所肯定的那样，人们的交往只有一小部分通过话语、外部对话进行。主要的是隐藏在话语后面的东西，内部对话，心灵的直接交往；它在沉默中进行，它的色彩是不可穷尽的。他认为，话语只是因"包围它的沉默"而有意义。"但人们并不是毫无理由地害怕它，因为你永远不知道产生的沉默的性质。"真正的生活在沉默中进行，寂静过于严肃、富有内涵，以致

不能随便运用，因此人们为了避免令人害怕的寂静，通常谈及次要的东西。最让他们激动不安的，是没有说出的东西。

与“积极”沉默的观念一致，梅特林克的剧本充满了最为复杂的内部对话的色彩，这种对话与外部对话相伴而生，但无比重要。与此同时，梅特林克认为，在戏剧作品中，“只有那些最初看似不需要的词汇显现出来”，在这些词汇里面隐藏着戏剧的灵魂。



梅特林克《贝特丽莎姊妹》德文版插图
乔治·米纳 1901 年

如果梅特林克本人证明了自己的剧本与易卜生的戏剧有一定的相似之处，那么更为明显的是梅特林克与契诃夫舞台创新之间的相似。这不仅涉及对戏剧本身的发现（双重对话），而且首先关涉到两个作家重新理解通常的、日常的人类存在这一取向本身，涉及他们在其中看到崇高的人道主义意义的能力。但是梅特林克消除了他所不需要的社会具体性，而契诃夫则在自己的现实主义创作中将对“外部”世界和内心生活、个人和社会的描绘和谐地结合起来。

梅特林克的许多戏剧都在初看为浪漫主义的布景中发展：辽阔的大海中孤零零的城堡、宫廷花园、岛屿等。但是，“外部”生活激烈的变故——流血的战争、复杂的宫廷争斗——仅在《玛莱娜公主》中存在，其中，作家的创作原则还不具有足够的确定性。在随后的剧本中，不同寻常的形式已不再与浪漫主义的追忆怀旧联系在一起。它创造了独特的、似乎是静止不动的行为框架，该框架使注意力集中到了主人公的心灵生活，而不是将它吸引到无足轻重的生活细节上去（对没有布景的现代戏剧独特的预见）。

·313

那时，《玛莱娜公主》具有明显、毫无疑义的艺术上的优点。其中，行为积极地发展着，主人公——玛莱娜公主——积极地为自己的幸福而斗争，勇敢地反对强大的安娜女王，女王不能公开战胜她，于是通过阴谋诡计打败她。

在《玛莱娜公主》中，表现出一些艺术方法，它们帮助创造特殊的神秘氛围并随后由作者锤炼。例如，被后来的戏剧作家所接受的在看得见的人物

和看不见的人物，或者仅在看不见的人物之间的对话。

在剧本《不速之客》和《盲人》中，梅特林克的象征主义方法定型，同时对某种不可知的、但毁灭性的灾难的紧张的等待被加强了。在《不速之客》中最后发生了不可避免的事情：整个剧中都躲在幕后的病人、产妇即将死亡。在《盲人》中，梅特林克把即将发生的灾难推移到行为范围以外，它没有被限制和识别，变得特别可怕。在这里再现的不是直接面对面的人们及其生活道路上的关键时刻，而是人类存在的寓言：盲人们被抛弃在树林里、远离栖身之地，听任命运的摆布，因为老神甫（也即宗教）、他们的领路人静静地死去了，这一点他们最初没有猜想到。剧本的隐喻性被始于作者内容丰富的情景说明的整个结构所强调，在这一说明中，情境细化："十分古老的北方的森林，在布满无数星星的永恒的天空下。正中间，更靠近黑夜深处的地方，坐着一个十分年迈的神甫，他裹着宽阔的、黑色的披风……沉寂的、全神贯注的双眼已不朝向永恒那可见的一面。"剧本的象征意义被细腻地表达出来：盲人中，例如有先天失明的，也有那些曾经见过太阳的；既有那些喜欢户外正午时间的人（"我模糊地看到那时的强光"），又有那些更喜欢"呆在煤块熊熊燃烧的餐室"中的人；一句话，强调了在看不见的情况下，可能具有各种细微差别。

梅特林克在剧本中表达的存在观念与存在主义哲学相近。涉及人们关于现实，关于他在世界中、在其他人中的位置（"我认为我在你们身旁"。一个盲人对另一个说），最后，关于自身认识的不可靠性，令梅特林克产生了关于人"离群索居"的思想："可以说，我们总是孤独的。"只有领路人——神甫将这些人联系、团结起来并且引导他们；但他已不在他们中间，因而盲人更加深刻地体会到不由自主的恐惧；在剧本的结尾，他们听到脚步声：某个人靠近并站在旁边。"宽恕我们吧！"老盲人最后的一句话对梅特林克来讲，是在剧本中总结了人类的整个体验。

在戏剧《佩莱阿斯和梅丽桑德》（1892）中，悲剧思想表现在极富有诗意并且带来死亡的爱情史中。爱情——这是梅特林克许多戏剧的主题（《阿拉丁和帕洛密德》、《阿格拉凡和赛莉塞特》、《莫娜・凡娜》、《乔赛尔》），但它在各个方面令作者感兴趣。如果在《阿格拉凡和赛莉塞特》、《莫娜・凡娜》中，作家表现了在爱情中展现的个人道德的完善，那么在《佩莱阿斯和梅丽桑德》中，爱情是两个年轻无罪的生命及其情感的一种自我运动，这种情感以悲剧结束（梅丽桑德的丈夫、佩莱阿斯的弟弟、好嫉妒的人戈洛杀死了情人）。注定灭亡、不能获得幸福的旋律一开始就出现在剧本中，并且事实上，它不是因为行为进程而得到说明，而是由年轻作者突出的悲剧世界观决定。

梅特林克坚持这一规律的普遍性，以独特的——象征主义的方式——使自己的主人公典型化：由此出现了表现得过于明显的象征性的名字和象征性的布景，不同于《盲人》，作者在《佩莱阿斯和梅丽桑德》中，直接用一两个词说明它们的特点。例如，梅丽桑德与戈洛相识的地点——在泉水旁茂密的树林；类似的童话也是作者构思的结果，是强调被选择的行为地点的象征性的一种手法，也是概念"随便什么地方"的同义词。

间接表现主题的诗学原则——用初看无足轻重、但其后隐藏了"戏剧灵魂"的话语讲述"不相关的内容"——完全表现在《佩莱阿斯和梅丽桑德》中，在这里作者所追求的基本目标是情感影响的力量（因此对于听着德彪西根据该剧情节而创作的音乐的同时代的人来讲，这一戏剧是如此有机地融合在一起）。亚历山大·勃洛克指出了作品的这一诗学属性，他用这样间接并且洞彻的评述表达了其本质："《佩莱阿斯和梅丽桑德》属于梅特林克的这样一些剧本，它们渗透着难以言喻的抒情魅力的清新、稀薄的空气扑面而来。令人折服的朴实、严谨和完整性是早晨、无人、空气清新的时候，某座空中的哥特式建筑。这不是悲剧，因为这里行动的不是人，而仅是灵魂，几乎仅仅是人们的叹息声……但就轮廓的严谨性来讲，这类等同于悲剧。"

· 314

梅特林克世界观的转变，与颓废派思想的疏离，反映在他两部哲学随笔——《智慧与命运》（1898）和《秘密教堂》（1902）中。首先人类在巨大的宇宙中的微不足道，对于梅特林克来讲，不是悲惨绝望的根源，而是独特的骄傲、崇高心绪的根源："能杀死我们的无穷大的事物和我们认为微不足道的事物彼此间是不一致的，由此在我们自身中产生了某种庄严感：我们更愿意被山压倒，而不是石头；在战争中，我们宁愿在与数千敌人的战斗中，而不是与一个敌人的战斗中牺牲。智力向我们展示了，这样说吧，我们极其无能为力，并以死使我们摆脱对我们失败的懊悔。"接着他说："在我们的心灵中，有某种东西往往更倾向于有时在无边的世界中哭泣，而不是在有限的世界中永远幸福。"

现在梅特林克表达了对个人幸福可能性的坚定信念，他认为，每个人都能够获得幸福。不同于列夫·托尔斯泰，他坚持幸福有无数的细微差别（正是不幸对他来说是原型），并且特别强调消极幸福的不可能性或非长久性，及在每日的斗争中获得的积极幸福的可靠性。

因此，在梅特林克的剧本中，道德高尚、在数次考验中坚强刚毅的主人公（更准确地说是女主人公）的出现，是一种征兆。伊格列娜（《丁达奇尔之死》，1894 年）又一次输掉了斗争（为了自己的弟弟丁达奇尔的生命），又一次在神秘的恐怖氛围中进行这一斗争，但她因在梅特林克的作品中出现而

重要、具有征兆性。赛莉塞特(《阿格拉凡和赛莉塞特》,1896 年)以死亡本身(尽管有自然产生的、心理上准确表现出来的慌乱和自愿走出这一步时的烦闷)肯定了道德理想。

在剧本中人们看到了尼采的"超"人被夺去了"桂冠"。"超"人,赛莉塞特的对手不仅在爱情中,同时——渐渐地,正是这种竞争在剧本中被提到首要位置——也体现在道德、人性的高度上,阿格拉凡以推理的力量向自己和周围的人证明,自己在纯朴的赛莉塞特面前精神的高尚,以及自己对其丈夫梅列安德尔所拥有的权利;而对梅列安德尔来说,赛莉塞特正如阿格拉凡试图暗示的那样,过于简单了。但是三段论法不能揭示所有真相。在每个本身无意的、自发的心理冲动的驱使下所实施的行为中,赛莉塞特胜过阿格拉凡。

对现实乐观的认识在《莫娜·凡娜》中表现明显,这里如同在《阿格拉凡和赛莉塞特》中一样,详细分析了心理戏剧的原则,出现了尖锐的伦理冲突。事情发生在十五世纪。乔凡娜,比萨军事长官圭多的妻子,为了拯救同胞,应率领佛罗伦萨部队包围比萨的普林奇瓦列的要求,深夜来到他的帐篷中,没有任何人陪同并且赤身露体,只披了一件斗篷。

剧本重心一开始就从被凡娜的行为拯救的城市的命运转移到凡娜本人的故事上。在梅特林克那里,个体,也即社会的一部分,从某一点上来说与社会整体等同,而社会义务、社会责任是他内在的道德法规。人的个体责任的义不容辞性此时特别具有说服力。

剧本中不仅凡娜,而且普林奇瓦列也具有道德力量。主人公与现实的雇佣兵队长的原型不一致,并没有使梅特林克感到不安,这是他伦理观的自然结果:问题不在于个体的社会地位,而在于他的道德面貌。普林奇瓦列不接受自小就熟识的凡娜的奉献,因为他很早以前就爱着她:"您现在就在我的帐篷里,整个人都在我的控制中,一句话,我控制了通常爱情所拥有的一切……但是您像我一样知道,我所说的爱情需要别的东西。"

315· 使剧本具有独特的象征主义的多维性,具有不断被揣测的深刻性的主要因素,是经常能够被感觉到的特殊的氛围,"非同寻常的"爱情的某种承诺,这是那种心灵在自己的生命之初预见到的爱情,是与庸俗的生活逻辑毫无共同之处的感情。这种爱情印象因戏剧不确定的结局、在其中缺乏情节的完整性而加强。剧本中讲述的最后一点,是凡娜意欲拯救被因嫉妒而失去理智的格维洛所俘虏的普林奇瓦列。

《青鸟》(1908)是梅特林克创作期最为鲜明的一个总结,这是一个神奇美妙的故事,在那里,艺术家表现了对"不引人注目的"人类心灵和日常生活,对人们所必需的勇敢和大胆的认识。在《青鸟》中极其明显的是梅特林

克基本的创作主题：这例如是对与人类本性不可分割的精神价值相比低级的、极其物质层次上的极简单的快乐的剥夺，这些精神价值具体化为“正义的快乐”、“善良的快乐”、“完成工作的快乐”、“思考的快乐”、“观察美丽事物的快乐”等，一直到“人们还不知道的快乐”。

勃洛克很好地说明了戏剧的本质，民族、民间口头创作的艺术传统对它的意义，及同样属于梅特林克整个创作的深刻的激情：“只有神话能够轻松地抹去寻常的和不寻常的事物之间的界线，戏剧的全部要点就在于此。”接着：“神话里讲，没有幸福，幸福常常像小鸟一样飞走了；而现在那个神话告诉了我们另外一个道理：存在着幸福，幸福往往和我们在一起，只是不要害怕寻找它。而在这个双重的、难以捉摸的真理后面，就像蓝色的小鸟一样，诗歌颤动着，它快乐的翅膀迎风舞动，它永远年轻的心脏跳动。”

不仅在本国，而且在法国、俄罗斯、德国和其他国家得到承认的世纪末杰出的比利时文学家（罗登巴赫、维尔哈伦、范·莱尔贝格、梅特林克、埃尔斯康普等等）中，只有维尔哈伦和梅特林克在二十世纪获得了现代世界艺术经典作家的荣誉。但对他们遗产的评价有所不同（并且在不同国家也不相同）。

在战前（人们翻译他的作品，特别是勃留索夫、沃洛申），特别是在战后的俄罗斯，维尔哈伦的作品很受欢迎，当他的戏剧《朝霞》（由梅耶荷德导演）进入苏维埃共和国联盟的剧目中时，他的革命诗歌被改编成剧本（例如《起义》），献给他的一套文集《无产阶级为谁树立纪念碑》（1919）面世。在西方，人们往往更喜欢他八十年代末九十年代初的悲观主义系列文集。



授予梅特林克诺贝尔奖证书　1911 年

相当重要的是，维尔哈伦作为其中之一，和其他一些人首先注意到了在我们的时代还未解决（相反——更加深化）的工业社会亟待解决的问题：这是都市化令人愤慨的异化，其中一点

是，失去了古朴的文化之根；生态危机（“对无休止积累起来的废弃物的厌恶”——工业生产的并发症——由他在组诗《贪婪的城市》中形象地描绘出来；对自然的野蛮摧残也被他在早期的诗歌如《黑色的火炬》里的《城市》中加以谴责）；改变世界并践踏人民和政府愿望的国际金融资本无法遏制的扩张主义（《银行家》、《不可遏制的力量》）。

316· 维尔哈伦本人的诗学发现有机地进入到二十世纪的艺术宝库中：广泛深入地研究自由诗的形式，这对具有传统韵律学严格标准的法语文学来说特别重要；描绘当代现实庄严雄伟的特点和强烈的公民激情；最为丰富的隐喻。但是它们没有被随后的比利时诗歌所效法，尽管类型学上与维尔哈伦的创作相似的现象，出现在某些欧洲文学中，例如匈牙利文学——安德莱·奥第（1877—1919）的诗歌中；至于法国文学，那么对于它的代表来说，维尔哈伦的诗歌既在精神上，又在带有明显的比利时独特性的语言上，过于明显地被人感觉到属于其他民族。如此，在现代世界诗歌中，“维尔哈伦的宏伟形象”（如评论者对他的公正评价）独然屹立。

梅特林克这位 1911 年诺贝尔奖获得者生活了很长时间（他于 1949 年逝世），但是只有他在第一次世界大战前创作的作品具有深远的意义。他的创作实际上是各国艺术家的共同探索，例子之一是他的剧本在俄罗斯受到了——特别是勃洛克和斯坦尼斯拉夫斯基的——高度评价，后者于 1908 年导演了《青鸟》，它至今保留在莫斯科艺术剧院的节目单上。

梅特林克的创作在许多方面预料并决定了二十世纪西方戏剧艺术的道路，而在比利时，他为鲜明的戏剧传统奠定了基础，影响了这样一些戏剧大家，如费尔南德·克罗梅林克（1888—1970）和米歇尔·德·盖尔德罗德（1898—1962）。同时在很大一部分评论家那里，形成了有关他的一些固定的错误观点，如认为他在很大程度上是悲观主义艺术家，这使卢那察尔斯基在自己的西欧文学讲座（1930）中有理由提出，“从右边和从左边都不能理解梅特林克”。梅特林克被不正确地划入到静态戏剧的创始人行列，该戏剧原则由超现实主义戏剧家阿尔托（随后是贝克特）在三十年代详细制定。

但梅特林克戏剧理念的重要方面，完全由其他作家所发展，例如，费德里科·加西亚·洛尔卡，尽管他由另外一种民族艺术传统所培养。说前者为后者所承继、发展，并非是指这些戏剧家所运用的大量手法的共性，如运用木偶戏，可见的舞台空间与非舞台空间的联系（“在费德里科那里，舞台空间不仅对观众开放，而且对超越现实的世界开放”，他的弟弟评论道），和被一些因素——例如行为中窗和门扩大了的作用，可见和不可见人物的对话等等——强调的联系；而是指，两位艺术家反对简单的、直观的艺术（我们

将会想起梅特林克不喜欢“马略战胜辛布里人”)，赞同充满了深刻的人道主义涵义，由民族、民间口头创作文化所滋养的充满崇高精神、富有诗意的象征主义戏剧。

第六章　荷兰文学

1. 在社会主义思想的旗帜下

十九世纪与二十世纪之交荷兰的文学进程，以社会—历史变化为标志发展起来，这种变化与帝国主义时代的来临及其影响有关。一方面，殖民剥削更为贪婪和巧妙，当权者稳固地确立了工业—贸易和金融资产阶级领袖的地位，早在 1848 年革命后，他们就从君主政体那里为自己争取了一系列最为重要的政治让步，首先是自由宪法和议会体制。

另一方面，国家的工人运动壮大、发展。分散的组织和荷兰无产阶级的行动具有明显的政治目的，他们形成了荷兰社会民主工人党，该党在先前(1881)建立的社会—民主联盟的基础上于 1894 年组建。

社会—民主运动对荷兰文学有明显的思想上的影响，也有组织地吸引了一些作家走上自己的发展道路上来。同时，在受工人运动思想影响的文学家的政治世界观和艺术创作中，展现了整个宽泛范围内的社会纲领、理论和幻想——从基督教的人道主义到革命马克思主义，从社会民主改良主义到无政府—工团主义。

格尔曼·戈尔特和亨里埃塔·罗兰-霍尔斯特在国际工人运动中是列宁的战友，在第一次世界大战期间与他保持相同的立场，和他通信、保持个人联系。他们参加了荷兰共产党组织(1919)，欢迎俄罗斯的十月革命，并在开始时拥护这一革命，但在二十年代，他们与布尔什维克分道扬镳，且在自己随后的文学和社会活动中，他们相当重视对社会主义思想其他不同的解释。

戈尔特和罗兰-霍尔斯特完全是某类政治党派作家。在他们的文学遗产中，党的刊物上有关政治问题的辩论性文章和关于社会主义理论问题的宣传作品，几乎与他们的十四行诗、诗歌、戏剧一样，占据同样重要的位置。不过，艺术因素和政治是不可分的。这与戏剧家格尔曼·海耶曼斯和诗人弗雷德里克·范·霭覃有关，尽管前者在荷兰社会民主工人党中工作了一段时间，但在任何情况下，他们两人毫无疑问都支持工人运动，并且他们的社会主义倾向在某种程度上影响了他们的创作。

值得注意的是，俄罗斯的国内生活和进步的文学，使世纪之交的荷兰作

家非常感兴趣,无论他们的政治倾向如何;而对于十九世纪末至二十世纪初的俄罗斯读者来说,他们开始在译著和评论中广泛、全面地了解荷兰作家。

格尔曼·戈尔特(1864—1927)是这一文学阶段的重要人物。他出生于牧师—门诺派教徒家庭,在阿姆斯特丹大学接受教育,熟悉世界文学,这一点从他去世前所著的重要的学术著作《伟大的诗人》中特别明显地表现出来。戈尔特在哲学方面的渊博知识和与众不同的特点帮助他成为一位著名的文学批评家。

作为诗人,戈尔特还是一名大学生、文学小组"八十年代作家"的一名成员时就崭露头角。济慈和雪莱是这一小组成员的偶像,戈尔特早期抒情长诗《五月》的结构和形象体系尤其证明了这两人的影响,这首诗以泛神论的精神讴歌人类生命精神和肉体因素的斗争。一般来说,"八十年代作家"突出的诗学随意性和直接的象征意义,没有影响戈尔特在诗歌中运用现实主义的手法描绘家乡的风景。

现实生活中,戈尔特渴望了解自然规律,从"八十年代作家"时期到九十年代中期,他酷爱斯宾诺莎的自然哲学(《伦理学》译本,1895 年;《斯宾诺莎的诗》,1892—1896 年;文集《诗歌流派》,1897 年)。这一哲学与其说因自己的唯物主义本质吸引他,不如说是以艺术的完整性和世界图景的严整性吸引了他。随后的探索使戈尔特加入荷兰社会民主工人党(1895),并使他成为马克思主义思想在荷兰最积极、热情的宣传者之一。自社会民主派的理论杂志《新时代》创办起,1898 年至 1916 年间,戈尔特就是其编委成员,他在该杂志上发表了几十篇政论和文学批评文章。最初的几篇中,突出的是《历史唯物主义》(1908)和《帝国主义、世界大战与社会民主制》,这些著作被翻译成数种欧洲语言,其中包括俄语。戈尔特也作为《共产党宣言》(1904)和一系列马克思主义著作的译者而闻名。

作为文艺学家和美学家,戈尔特以文集《十九世纪八十年代荷兰文学运动批评》(1898—1899 年;修订版,1908—1909 年)、论文《关于诗歌》(1903)和《荷兰与弗拉芒文学》(1904)而引人注目。在这些著作中,他的研究是从本国散文和诗歌的社会功能出发,即强调散文和诗歌在将劳动的人从自古以来的奴役枷锁中解放出来所作的贡献。坚决强调艺术的阶级本质,批评家戈尔特犯下了十分低级的社会学错误,这些错误后来在其所著的世界文学历史述评《伟大的诗人》(1917 年动笔,死后于 1935 年出版)中,具有了方法论体系的性质。

318·

但在自己大部分思想生活中,戈尔特是坚定的马克思主义者——既是政治上的,又是文学上的。戈尔特的诗歌,是社会—民主制思想的不同艺术

的表述，是对社会从现在到将来、从资本主义到共产主义发展规律的形象阐释。《社会主义诗歌》(1903)就是如此，1903年比利时和荷兰的总罢工激励诗人写出这些诗。它们热情奔放、激昂坦率：

> 比阳光更强的是社会主义的光芒。
> 毕竟太阳照亮了世界的外表，
> 而这束光却穿透我的胸膛，
> 并且和我一起洞察事物的本质
> (如果我们自己评判着事物)。

在这些诗行中，新学说"普世"的主题与个人的主题交织在一起，诗人在《小英雄史诗》及纪念卡尔·马克思的诗歌《宣传》(1906)中，发展了这种"普世"的主题，这些作品是在1905年俄国革命给予他的强烈印象的影响下创作出来的。在戈尔特篇幅最大和最重要的作品——史诗《贵族》(1912年；第二版，1916年)中，这个主题已作为"不同领域的"某种"调和"表现出来，有关社会主义的观点与对自然的认识融合在一起；它的复兴是被帝国主义世界战争不可避免推进了的世界革命。

戈尔特诗歌的真挚性和抒情色彩，往往与其形象的抽象性及过多的象征相矛盾。这不仅是源于培养诗人戈尔特的"八十年代作家"的新浪漫主义传统，而且还是因为诗人总体上倾向于诗学的抽象性。在戈尔特生命的最后几年，马克思主义往往具体化为"宇宙"形象，而社会主题同时被爱情抒情诗的旋律所压倒(《纪念。追悼女共产党员之死》，1917年；《献给新人类音乐精神的歌》，1920—1924年；《十四行诗》，1927年)。

女诗人和政论家亨里埃塔·罗兰-霍尔斯特·范·德尔·夏尔克(1869—1952)，是戈尔特政治和文学斗争中最为亲密的战友。同戈尔特一样，罗兰-霍尔斯特还在青年时期就对马克思，特别是威廉·莫里斯的著作感兴趣，他们将后者的著作翻译成荷兰语，并如罗兰-霍尔斯特本人所写的那样，在他的影响下，"根据美学—伦理学主题……他们做出了希望对社会进行社会主义改造的结论"。同戈尔特一起，罗兰-霍尔斯特在荷兰社会民主工人党的理论杂志《新时代》任编辑，列宁赞扬了罗兰-霍尔斯特反对帝国主义战争的斗争，同时严厉地批评了她的前后矛盾性。

尽管罗兰-霍尔斯特不同意"八十年代作家"的诗学个人主义，但雪莱的热情、柏拉图和斯宾诺莎的哲学也吸引着他。但丁是罗兰-霍尔斯特另外一个诗学偶像。所有这些互相矛盾的影响体现在她第一本文集《十四行诗和三韵句诗》(1895)中。第二部文集《新生》(1902)和第三部文集《上升之路》

(1907)以富有感情的方式,表达了内部的探索和选择——为社会公正性、为解放无产阶级而斗争。正是在这些年中,她写出了自己最好的政论作品。像戈尔特一样,罗兰-霍尔斯特以诗体戏剧《起义者》(1910)、《牺牲》(1921)、《孩子》(1922)对1905—1907年俄国革命作出热烈的响应,在关于列宁的诗歌中(约1920年),颂扬十月革命及其领袖。在诗歌《英雄民间史诗》中,对苏维埃俄罗斯的成就和勇敢给予了应有的评价。

但是罗兰-霍尔斯特的革命观点与其说具有考虑成熟的世界观的性质,不如说具有迷恋的性质。政治冲突和道德困惑使她对阶级斗争的理想感到失望(文集《林中的妇女》,1912年),文集《失去的边界》(1918)充满了对生命和死亡的思考。在罗兰-霍尔斯特的创作中,更为明显地透露出梦想无法转变为事实的思想(戏剧《托马斯·莫尔》,1912年;传记《让-雅克·鲁斯罗。他的生活和事业》,1912年),极为清楚地表现出独特的个人、领袖和亵渎他崇高思想的大众之间的矛盾(《英雄和群众》,1920年;《加里波第传记》)。最终,罗兰-霍尔斯特放弃了革命理想(文集《在两个世界之间》,1923年),转向非暴力抵抗邪恶、"基督社会主义"的立场上来,她随后的创作就是在这一精神中发展起来的。

319·

2. 海耶曼斯

社会主义诗人的艺术手法具有现实主义因素和带有革命英雄主义精神的浪漫主义因素密切交织在一起的特点。反对资产阶级现实的立场磨砺了他们手中握着的政论家的笔锋,下笔所及是那些描述人民的苦难处境、社会症结、阶级斗争的诗行:这里,在作家所关注的社会问题上,他具有足够的批判力和洞察力。

同时,对改造这一社会的前景的描绘并不以准确性来衡量。未来,在他们那里通常不以具体的面貌体现出来,而多是作为幻象表现在充满象征、寓言的形象中,或者直接作为崇高的思想、鲜明的感受、高尚且隐约的激情直接表达出来。

存在着的社会罪恶的现实图景与对未来浪漫想象的结合,突出了格尔曼·海耶曼斯的创作(1864—1924),尽管是在特别的艺术表现方面。海耶曼斯在青年时期就加入了荷兰社会民主工人党,并在《新时代》杂志作为政论家撰稿,但在十九世纪九十年代中期起就不再从事积极的社会活动。尽管在海耶曼斯的生活中,社会主义不是康庄大道,但它决定了作家对资本主义社会道德和人民大众的状况,对阶级斗争和艺术的社会作用,对现实主义戏剧和戏剧改革的必要性的认识。

"荷兰采访记者之王"老格尔曼·海耶曼斯的儿子本人是高水平的记者和散文家。他的大型散文作品——《钻石城》(1898),是自然主义式的记录日常生活的小说,半幻想小说《尤普的惊险故事》(1908)、惊险小说《红色海盗》(1909),以艺术的笔调、尖锐的政论与海耶曼斯的十九部生动、多彩的短篇小说、随笔、杂记(1896—1915)相接近。这些书以社会—批评的尖锐攻击、机智而勇敢的幻想游戏、尖刻但不失感伤主义特征的讽刺和幽默,使同时代人激动不安。

海耶曼斯的创作,不是同戈尔特一样宣布未来的浪漫主义纲领,而是对现今进行现实主义的批评,这是其重要的方面。在他的五十多个剧本中,抨击了资本主义社会的所有罪恶:剥削人(《善良的愿望》、《在劳动和祈祷中》、《格柳卡乌夫!》),激发宗教和个人偏见(《犹太区》、《阿格斯菲尔》、《所有哀悼的人》),婚姻和家庭的腐朽道德(《多拉·克雷默》、《第七戒律》、《链条的环节》),追求金钱(《初升的太阳》、《夏娃·邦内尔》)。克尼尔切耶(《善良的愿望》,1900年),是一位勇敢坚强、默默忍耐的妇女,大海和贫穷夺走了她的丈夫和儿子们,这一悲剧形象成为了"自己民族的象征"(弗拉克斯曼语)。

但这个民族悲剧,像其他有关劳动和资本斗争的戏剧一样,在海耶曼斯那里具有社会乐观主义的核心内容,这与自发地反对"生活主人"惨无人道性的叛逆不安的戈尔特及其未婚妻的形象有关。大学生——马克思主义者巴尔特(《第七戒律》,1990年),《在劳动和祈祷中》(1903)、《关于土地的游戏》中的年轻农民埃利克、丽塔(《所有哀悼的人》,1905年),具有相似的思想;关于丽塔,卢那察尔斯基在这出家庭剧于俄罗斯首演后(1906),作出了回应:"乐观愉快、极端异教的和极端社会主义的人物,似乎是无产阶级浪漫主义的首要因素。"

在世纪之交所创作的剧本中,戏剧家往往直接刻画无产阶级的日常生活、心理、劳动和政治斗争;《为了人民的戏剧》、《机器》(1899),《关于战士的浪漫主义游戏》、《铠甲》(1901),《关于城市的游戏》、《盛开的五月》(1903),特别是《关于矿井的游戏》、《格柳卡乌夫!》(1909),都是如此。十九世纪九十年代末和二十世纪头十年,工人阶级这一概念在海耶曼斯那里逐渐隐藏在"人民"模糊的范围中,从中产生的具有"永恒"特点的正面英雄离它越来越远。劳动者和资本家的对抗让位于不贪私利的人和大财主的冲突。海耶曼斯运用幽默和讽刺性寓言(《不道德的故事》、《聪明的猫》,1917年;《快乐的剧本》、《飞舞的荷兰人》,1920年),在听天由命的斯多葛主义的智慧中寻找支撑,并将这些特点赋予来自"中产阶级"的主人公:马特伊斯(《日出》,1908年)、亚斯佩尔(《夏娃·邦内尔》,1916年)。不过,还在更

早的时候，就能听到顺从和解的音符——甚至在《格柳卡乌夫！》中，在注定因矿井坍塌而死亡的矿工和厂主的彼此忏悔中。

这位戏剧家认为“没有意向就不可能有艺术表现”，在他那里，这种从社会批判主义到社会妥协的演变并不是仅仅由生活环境所引发，即由个人“事业”组织、“荷兰戏剧联盟”剧团（1912）这样一些因素所引发。它与作家的政治演化密切相关，而作家逐渐更倾向于“基督教社会主义”的心地良善。

320·

但在他繁荣期创作的作品中，占优势的是真实可信而又充满热情地描绘自然和风俗的民族传统，与劳动者的民主接触，性格与环境的现实主义典型化。二十世纪初在俄罗斯对海耶曼斯产生兴趣不是偶然的：除小说外，他的戏剧也被翻译成俄语。不止一次被翻译并被搬到俄罗斯和苏维埃舞台上改名为《“愿望”的破灭》的《善良的愿望》获得了巨大的成功（最初在苏列尔日茨基的执导下由莫斯科艺术剧院附属艺术学校演出）。

契诃夫和高尔基的家乡，对海耶曼斯产生兴趣有着深刻的原因。这位荷兰戏剧家在舞台上肯定生活的真理，成为在世纪之交完成的戏剧复兴过程的积极参与者：传统的“发展戏剧”转变为“情境戏剧”，或“静态戏剧”（梅特林克的术语）。正是这一点，而并非模仿说明了《善良的愿望》和《织布工》、《社会中坚》，《结局》和《对加涅列的赞扬》，《日出》和《樱桃园》的相似。通常，内在行为在戏剧开始前很久就发生了。悲剧结局没有结束它，而是强调了情境的持续不断性（《犹太区》中萝莎的自杀，《结局》中小扬的死亡）。

“在海耶曼斯的社会戏剧中，变化无常的情境没有提供向好的方面转变的预想，而作者恰恰是抵制这一点的。”（德·约恩格语）。鲍斯完全不像“剥削者”，不是他个人，而是整个资本主义体制导致了过去和将来所有怀着“善良愿望”的渔民的贫穷和死亡。在许多作品（《日出》、《夏娃·邦内尔》）中，海耶曼斯创造了“静态性格喜剧”，它使情境像背景一样转换，而这一背景强调了主人公信仰的永恒性和精神的重要性。戏剧超时间的静态性通过引入“永久的”概念（大海、大地）、人民“永恒”的智慧（谚语、征兆、神话情节），以及结构手段（情境的对比、它们在开头和结尾的重复及其他）而得到强化。

作为欧洲戏剧改革的首创者之一，海耶曼斯是极具民族性和独特性的艺术家。例如同豪普特曼相比，他显得更直接、具体，带有倾向性。这些性质因他天赋的史诗性而得到充实和丰富，这种史诗性成为他在戏剧中从结构的动态原则向静态原则转变的内在因素；而像人们所认为的那样，对契诃夫和梅特林克的创作风格的仿效则是外部因素。但是，不能忽视海耶曼

斯和同他关系亲密的剧作家之间潜在的论战（试比较《链条的环节》和《在日落前》等），和它公开的影响（试比较《善良的愿望》和辛格的《急奔向大海的人》）。

在某种意义上说，海耶曼斯属于现代戏剧某些形式的先驱。

3. 新浪漫主义和心理现实主义

"资产阶级完全占统治地位及其衰败……新阶级准备并慢慢集聚力量时期"的那种社会氛围，决定了戈尔特和罗兰-霍尔斯特从艺术创作的个人主义向工人运动的转变，并且完全以另一种方式影响了弗雷德里克·范·霭覃（1860—1932）和阿尔贝特·费尔维（1865—1937）的创作道路。两位诗人也来自"八十年代作家"群体，为《新向导》杂志的创始人和编辑，酷爱斯宾诺莎的哲学和浪漫主义作品。带有托尔斯泰主义的乌托邦社会主义思想曾经引起霭覃的极大兴趣，并且试图在他根据梭罗的范例创建的瓦尔登（1898—1907）营地中实现这些思想，后来（戏剧《乐土》，1909年）他本人辛辣地嘲笑了这些思想。他始于追求德国浪漫主义和神智学的思想探索，通过"基督教社会主义"在将近老年时走向天主教。

在霭覃不同层面的创作遗产中，占优势的是偏重于永恒价值而并非转瞬即逝的生活欢乐、为了彼岸的幸福极乐克服或者救赎世俗诱惑的宗教—伦理主题。超现实的"物质"使作家采用了寓言、象征、抽象的手法。例如，他的沉思体诗歌《关于现象和实质的歌》（1895，1910，1922）——三本用三韵句法写的小书，就是如此。用充满神话幻想的寓言故事的形式，霭覃创造出了最好的作品——三卷小说《小约翰》（1887—1906），其中被"奇怪的小孩"（来自霍夫曼的《谢拉皮翁诺夫兄弟》）和穆尔塔图里的"小沃特尔·皮特瑟"所吸引的霭覃，描绘了少年心志成长的历程。《小约翰》的主题和它童话般的叙述模仿《西里乌斯和西杰里乌斯》，这本书引起了黑塞的赞叹：这部三卷本小说（1912—1924）以让·保尔的精神使读者更加远离现实，来到高尚的领域。

但是，霭覃对于内心生活深处的深入，有时达到了自然主义者临床主义的程度，心灵学使他深入到精神病理学中，如同在小说《关于死亡的冰水》中那样。霭覃的伦理激情更为有机地与诗歌戏剧中现实生活的情境结合在一起，这些作品中的主人公是具有浮士德特点的优秀人物：俄国沙皇彼得（《兄弟，权力悲剧》，1894年）、"道德高尚的罪人"利奥巴皇后（《利奥巴，忠诚的悲剧》，1897年）、受良心谴责的考萨尔特市长（《哈勒姆女巫》，1915年）。预言家形象很早就引起了霭覃的注意（在《小约翰》中），他的历史唯

心主义不同于社会消极主义，尽管像他的主人公一样，现实本身注定使他这样，这让我们再次记起《乐土》。

从“八十年代作家”的浪漫主义崇拜中得到的对待诗人如同对待预言家一样的态度，使费尔维与霭覃接近。但他这个预言家不像霭覃那样是人类心灵的牧师，而是处于多样性有机统一中的生活传教士，费尔维用斯宾诺莎的泛神论精神解释这种统一性：生活和上帝对于他来说是同义词。“在上帝那里被称为创造的东西，在人类那里被称为想象”，诗人成为了创造因素的传播者，创造自然力量的工具。他在文集《珀耳塞福涅和其他诗》（1885）、《土地》（1896）、《新花园》（1898）、一组《关于爱情和友谊》十四行诗中表现了对自然和美几乎多神教式的崇拜。对于费尔维来讲，自然和美是不可分割的，因此他的社会积极性与其说具有美学色彩，不如说像在霭覃那里一样具有伦理色彩。愿望和行为的不一致是他诗歌和戏剧悲剧冲突的焦点，这些戏剧中最为重要的是讲述十七世纪荷兰宗教政治冲突的《扬·瓦普·奥尔登巴纳弗尔特》（1895）和源自十五世纪国内战争历史的《雅各巴·巴瓦尔斯卡娅》（1902）。

诗人费尔维对自己时代的政治斗争如此不感兴趣，就像批评家费尔维对他那一时代的现实主义戏剧或者小说不感兴趣一样。在自己创办的杂志《运动》（1905—1919）中，他刊发了许多有关本国和国外诗歌的随笔，它们后来被编为十卷集的著作《散文》。费尔维高度评价传统生机勃勃的力量，他写了关于范·杰尔·诺特（1895）、冯德尔（1892、1927）、斯皮格尔（1919）的重要研究著作，并且在莱顿大学（1924—1935）作为教授开设荷兰文学史讲座。去世前完成的对冯德尔创作全集的整理是他对本国诗歌作出的最后贡献。

在十九世纪末二十世纪初文学进程的基本趋势中，可以看到随后十年荷兰文学主要流派的萌芽。社会主义诗歌预见到四十年代反法西斯诗歌和随后一个时期“参与”文学的热情。对生活感到不满、鄙夷地远离生活的“与世隔绝”派诗人和散文家，像以前的“八十年代作家”一样，陷入伦理—美学经验中。向自身不变的本性中寻找人的灾难和不幸起因的人，数量极多，而如果他认为人是社会环境的牺牲品，那么会以为这些灾难和不幸也是永久的和不变的。

这派作家在特定条件下可用心理现实主义将他们联系起来，世纪之交这类现实主义创始人有埃曼茨和库珀鲁斯。

马塞勒斯·埃曼茨（1848—1923）运用各种体裁创作了许多作品，似乎铺设了一架从十九世纪浪漫主义通往二十世纪现实主义的桥梁。年轻的时候，作为自己创办的杂志《旗帜》（1875—1880）的编辑和评论家，此外作为

诗人、诗史《女妖》(该作品大胆地改编了《圣经》关于人类始祖的情节)和根据史诗《艾达》的主题而作的《上帝的没落》(1884)的作者,埃曼茨以浪漫主义的热情为个体自由而战,这种自由以精神和热情的力量摧毁资本主义的限制。在这里已表现出反抗的目的:抛弃偏见的枷锁,探询生活的实质。不是美,而是"真理乃艺术的本质",这种因果联系通过绝对的、"永久的自然规律"和生命规律得到解释。

·322

受泰纳的实证主义、左拉的美学、屠格涅夫的心理主义(他们的通信还保存着)的影响,埃曼茨养成了自己冷静分析和简洁的风格,这在他的小说《死后的坦白》(1894)、《迷途》(1905)、《爱情生活》(1916)和其他作品中尤为突出。作者注意的焦点是作为遗传和社会产品的人,家庭和爱情关系危机"通常隐藏着,但当偏离规则时表现出来的心灵生活的各个层面"。埃曼茨不仅试图探究潜意识,掌握"卑鄙"本能的活动等,而且努力探察先验的精神领域,但是他的目光是忧郁的——作者自己承认,叔本华的悲观主义是他信仰的核心。从早期有关将自己与大众对立的强人的浪漫主义戏剧(《叛徒尤利安》,1874年;《阿多利夫·范·格尔列》,1888年),到对平庸人的生活的"生理概述"(《愚蠢的无限权力》,1904年;《在人间》,1916年),埃曼茨作为戏剧家的道路总体来说是浪漫主义者的道路。

十九世纪末二十世纪初的荷兰现实主义小说,在路易斯·库佩勒斯(1863—1923)的创作中达到顶峰并得到欧洲的承认。他出身于世袭殖民贵族家庭,在印度尼西亚度过了青少年时期,随后多次在地中海和东南亚许多国家旅游。这些旅游使他收获颇丰,这表现在许多散文集中(《来自蓝空下的白色城市》,1912—1913年;《关于所有的和关于每一个》,1915年;以及许多其他作品),在那里作者搜集了资料,磨砺了作为一名小说家的笔锋。

的确,库佩勒斯在自己整个创作生涯中都一直关注古代和东方。在早期大量由此获得情节的小说(《人迹区上空的世界》,1894年;《普叙赫》,1898年;《巴比伦》,1901年;《狄奥尼索斯》,1903年)中,作家自由地阐释它们,创造了一个神话般的、虚幻的形象世界。但除了文雅的风格外,不能不指出其中表现自己时代思想的尝试。例如,对荷兰在印尼实行殖民统治所受到的现实威胁的预感,就是如此;被压迫民族的起义结束了这种统治。表达出这一点的小说《隐藏的力量》(1900),其标题就具有预言意义,尽管小说中讲的是东方居民神秘的"秘密"。在更像散文体抒情叙事诗的小说《太阳的儿子》中,库佩勒斯将令他不安的关于人类退化(太阳的儿子变成提坦神,而后者变成普通人)的思想和道德价值的危机(光转变为火焰,而火焰转变为金子)披上了古代神话的外衣。

从源自首都贵族生活的小说《埃林·韦尔》(1889)起,这一思想就成为所有海牙系列作品的主题。与以前精神联系的断裂甚至使处于自己圈子中的人都感到孤独,不是上帝而是偶然的事件控制着他们,悲惨的结局——女主人公自杀——成为规律。《埃林·韦尔》是库佩勒斯在《安娜·卡列尼娜》的强烈影响下写成的,虽然随后的小说(《命运》,1890年;《神魂颠倒》,1892年)不及第一个,并且只有两次——在《渺小心灵之书》(1901—1903)和小说《关于老人和发生过的事》(1904)中——具有丰富阅历的库佩勒斯,深入且高超地揭示了那个上流社会阶层不健全的心理状态,但现在这种揭示更加广泛和概括。

人的堕落,像罗马皇帝埃拉加巴卢斯(《光之山》,1906年)那样的高尚追求和卑微行为之间的对立,在外部的伟大和内心的渺小(《赫拉克勒斯》,1913年)或意念虚幻(《泽尔士一世,或者傲慢》,1919年;特别是关于亚历山大·马其顿亚洲行军的《伊斯坎德尔》,1920年)之间的对立,这就是令寻找生活意义的库佩勒斯激动的东西。"真理都应隐藏在每一个传说、神话中,所有的诗歌中",他写道。这层覆盖物在《丑角》(1917)中透明清晰,其中作者将罗马喧闹、自由的街道生活与以患精神病的皇帝多米提安为首的退化的上层社会作对比。社会的残酷无情提醒了作者,真理往往被命运遮蔽、被伴随结局注定这一教条(库佩勒斯是加尔文宗信徒)而至的罪恶所遮蔽,被自然主义的命运观等思想所遮蔽。最为明显的例子是赫拉克勒斯,他是古希腊、罗马的"通才(全面的人)",注定因祖先"悲剧性的过错"而退化并受苦。

323· 也许,与埃曼茨相比,将库佩勒斯完全归入自然主义更为不妥。以自然主义美学因素为特征(不同程度上)的两个杰出散文家的创作,不管如何不同,都使荷兰文学有不少的艺术发现,扩大了它对生活进行社会批评和心理研究的储备,丰富了现实主义传统,为对手、战友、拥护者开辟了广阔的空间。

第七章 德国文学

1890—1918年近三十年间,德国文学发生了质的变化。十九世纪末冯塔纳和拉贝的现实主义还认为世界是有序的,但几乎同时也出现了这样一些作品,作者们在同样的现实中看到了终结、断裂、悲剧性变革的临近。新的世界感受改变了文学体制,二十世纪的文学诞生了。新事物与旧事物截然不同。

1890—1900年的德国文学是极为纷繁多样的。一些新作家选择遵循

传统形式(瓦塞尔曼、托马等)。但同时非现实主义流派也声势浩大,它们所拥有的,或是明确的纲领,或仍是一种艺术思想,抑或短暂的信仰。不过在这纷繁中也有一致:文学面临的任务是认知彻底变化了的现实。

颓废派是1890—1900年的征兆。颓废派世界观的表现多种多样,名称也各不相同:"世纪之交"的文学或"世纪末"文学,对于造型艺术而言则是现代派。与颓废派相关的是新浪漫主义和新古典主义,不过这是完全特定的思想与艺术的整体。末世感受在颓废派那里转而表现为厌倦,人的意志与理智被认为是不可靠的、无力的。

就主要的艺术追求而言,表现主义是反颓废派的。与颓废派的消极相对,表现主义想以自己特殊的方式展示生活规律的艺术思想能量。表现主义所感受的现实不仅是结尾,而且也是开始。欧美文学中的任何一种先锋流派,论其对现实的积极态度都不能与德国表现主义相比,也没有任何流派对民族文化的后续发展产生如此大的影响。

这段时期文学中有实质意义的是新特质现实主义的逐渐成熟。对德国来说,这一过程尤为重要。因为此前几十年,德国现实主义并没有取得世界性成就。现实主义文学希望意识到"时代结束的"的因果关系。豪普特曼、亨利希·曼、托马斯·曼在创作中深刻阐释了旧世界的毁灭和将至的变化。但现实主义的重要胜利是在下一时期取得的。亨利希·曼这些年创作的《臣仆》成为现实主义新诗学的光辉典范,而托马斯·曼这种诗学的初步形成是在短篇小说《死于威尼斯》中,而不是在按旧传统写成的长篇《布登勃洛克一家》中。

1. 后自然主义思潮

十九世纪九十年代生活的所有方面表现出德国帝国主义上升期的积极活跃。十九世纪末二十世纪初德国在经济方面赶上了此前一直领先的英国。德国对外政策的侵略性表现得日趋明显。对力量的盲从和崇拜与对德意志民族的宣扬联系起来,说它理应为自己争取"阳光下的地盘"。同时社会民主工人运动中温和与修正主义的倾向壮大了。知识分子的叛逆枯竭了,泛日耳曼的侵略野心间接地体现为夸耀唯心主义、为所欲为、享乐主义。

表面的安宁维持了短暂的一段时间,托马斯·曼后来在确定那些年典型的世界感受时讽刺地说,"永久的顺遂"。千百万德国人把1888年继位的威廉皇帝当成自己的偶像。但这种安宁是不稳定、不可靠的。科学的巨大成就没有能够巩固艺术知识分子对知识力量的信仰。正值此时,尼采的

· 324

哲学获得了广泛的关注，他与后来的弗洛伊德形成了“非理智、下意识因素具有强大力量”的观念。在尼采著作中，始于古希腊的人类历史(《悲剧的诞生》，1872 年)被解释为不可遏止的狄奥尼索斯情结的胜利。

当时世界感受的另一方面是来源于现实，被尼采预言所肯定的时代终结、毁灭将至的感觉。在这种土壤上人们对所有不久前还被认为不可动摇的制度与观念(道德、道义、宗教、对进步的信仰)都产生了怀疑。当时知识分子圈子里典型的情绪是对一切现实事物真实性的怀疑。最新的主观理想主义理论备受关注。这时许多作家认同马赫的哲学(《感觉的分析》，1886 年)，列宁在《唯物主义与经验批评主义》一书中对其做了批判性的分析。齐美尔的哲学、胡塞尔的现象学、柏格森的直觉论也有着明显的影响，而以柯亨为首的新康德主义正在形成。

艺术新阶段的最显著特点是许多作家逐渐摆脱自然主义。豪普特曼(1862—1946)在话剧《日出之前》(1889)、《织工》(1892)后写了《汉娜升天记》(1894)，将自然主义的层面(大车店旅馆的可怕生活)与将死之女孩对死后美妙情境的幻想相结合；还写了童话剧《沉钟》(1896)。德国自然主义的创始人与理论家之一施拉夫(他与霍尔茨一道创作了典型的自然主义美学作品《爸爸哈姆雷特》、《泽利克一家》)崇尚印象派小说。自然主义对德国文学的意义保持了几十年，而且这不仅表现于，比如说其在 1900—1910 年豪普特曼的现实主义戏剧中的影响(《米哈埃里·克拉梅尔》，1900 年；《大老鼠》，1911 年)，对于传统上倾向于高度抽象与哲理的德国文学来说，尤其有价值的是对当代社会与日常生活现实的广泛涉及。对于自然主义文



豪普特曼《织布工》石印画 奥尔利克作品 1897 年

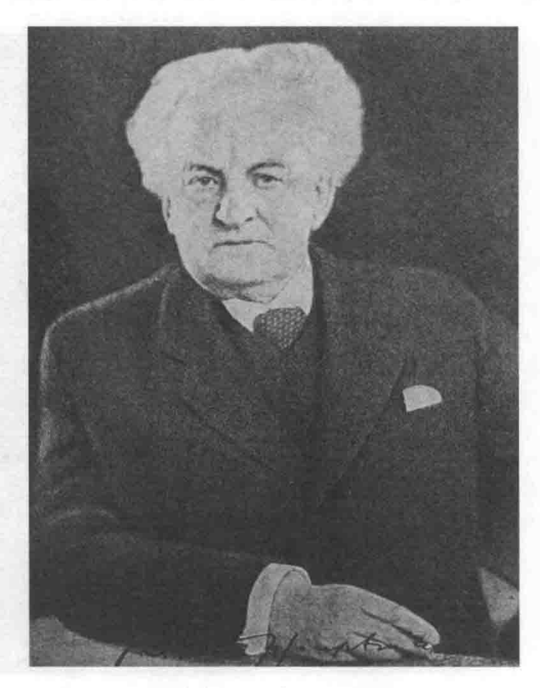
学在这一方面前所未有的尖锐描写，二十世纪的大作家都给予了很高的评价。当布莱希特创作自己的《大胆妈妈和她的孩子们》时，他之前已有《獭皮》(1893)中精明、勇敢的沃里菲哈。德布林写道，德国长篇小说中自然主义是不可穷尽的。

但在二十世纪初人们看到的是问题的另一面，自然主义的主要理念引起了反对：人被表现得彻底依赖于世界，而这种依赖被研究到细节(环境、遗传等)。文学批评以当时读者的名义要求文学应推出积极的主人公。

反自然主义浪潮中兴起的文学人物不以忘我牺牲为特点，使他们突出的是个人主义，甚至常常表现为疾病的怪异，都作为优点来展示。人的命运被认为是个谜，因此不再有自然主义擅长的因果关系的详尽分析。如果说在亦步亦趋地遵循自然主义教条的戏剧《日出之前》中，豪普特曼以四幕来对主要戏剧事件——主人公与受遗产之累的未婚妻分手——进行论证，那么现在已不需要解释动机。“打倒豪普特曼!”的口号被提出，这是1900年出版的戏剧评论家拉茨别尔格小册子的题目，其主要思想是把艺术从凌驾其上的科学方法中解放出来，现实的秘密应当靠直觉、“艺术”地认知。作者代表整个后自然主义文学宣布，“我们是理想主义者、个人主义者、浪漫主义者”。

· 325

自然主义戏剧抛弃了独白，认为独白破坏真实，同样是对真实的关切，唤起自然主义者反对德国普及的使戏剧脱离当代现实的历史剧的斗争。十九与二十世纪之交他们对真实的怀疑加剧了。二十世纪最初十年自然主义者发表了一系列谈论戏剧的文章，表达出对一切戏剧语言的不信任，潜台词被赋予巨大意义。自然主义戏剧家擅长运用在多处的停顿(下一代认为这只是对生活的模仿，而并非艺术)，现在成为通用的戏剧手段。大部分文学从内部表现人。行为与事件不取决于外在生活，而取决于人内在状态的变化。

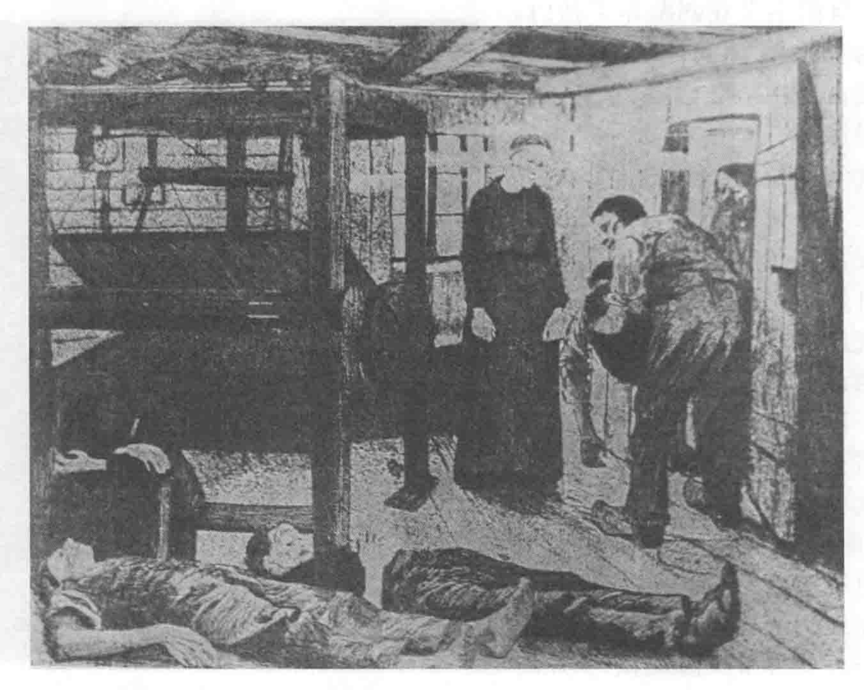


豪普特曼 照片 1930年代

艺术仿佛没有发现现实的固定形式，任何艺术中人与物都在不停地转变、过渡，仿佛青春艺术风格画中常见的那条流动的曲线，它在绘画中（施图克、霍弗曼）或是在青年别列斯与英国人比亚兹莱的线条画中，表达了相同的世界感受。由各种植物图案组成的装饰获得了重要意义，人仿佛觉察不到它与自然之间的边界。在格奥尔格的诗集《生活的花毯》（1899）的《地毯》一诗中他写道："这里人、植物与动物，被丝绸流苏环绕，交织在一起。"甚至在实用艺术与室内装饰中占上风的也是两重性：每种物体都掩盖着自己的真实用途，切黄油的刀是土耳其匕首的形状，勇士的头盔原本是烟灰缸，气压表害羞地藏在微型低音提琴罩下。如文化史学者弗里杰里所说，这是个"物质被彻底替换"的时代：涂色的铁皮冒充大理石，陶坯充当玫瑰树，石膏充当雪花石，玻璃冒充精致的缟玛瑙。

326·

作家为自己的人物穿上其他文化时代的服装。正如俄罗斯"艺术世界派"画家的画作，德国文学中出现了"彬彬有礼"的十八世纪场景，格奥尔格说那是一个"嬉戏的世纪"（诗歌《面具》）。引起兴趣的还有其他时期：古希腊、中世纪、文艺复兴晚期、浪漫主义时期，以及那遥远的疆土、异域的国度（十九、二十世纪之交重新燃起了对遥远东方——日本、印度、中国的兴趣）。这种文学的形式与风格本身，以及相应的生活方式，都说明作家缺乏



珂勒惠支《结局》1900 年

明确取向，对不久前自然主义者还很感兴趣的社会问题的漠视。但文学的脆弱与不稳定正是对生活不稳定的精确反映。

2. 新浪漫主义与新古典主义

文学中出现了两种不同的典型艺术观念，分别以浪漫主义与古希腊（换种方式说是古典主义）为标尺。对过去的兴趣本身就说明问题：作家应该从过去的那些时代借鉴在当代未发现的有普遍意义的思想。

·327

德国与新浪漫主义有关的是：胡赫 1890—1900 年的创作，豪普特曼，还有哈尔德、福里梅列尔的某些戏剧，青年黑塞的作品，瓦塞尔曼、凯勒曼的早期长篇，施尔巴尔特、达乌捷杰的诗歌等。浪漫主义因素的共同点是：不再如自然主义者信奉的那样以具体形式反映现实。主人公的经历常常被赋予特殊的形而上的意义。人永远生活在神经亢奋状态，向往他所发现的彼岸世界。胡赫早期短篇小说《修道院长廊中的哈杜维格》(1897)的年轻女主人公也一样，“她常常有各种奇遇，这些无论如何也无法融入我们可见的、一切都有着合理原因的人间世界”。人的心灵仿佛被人世间与非人世间这两种真理痛苦地撕裂。有时完整的世间生存本身就有神秘意义。作为对尼采及其继承者思想的发展，世间的、感觉的、非精神的“生活”成为生存意义的最高与唯一体现。习惯的事物获得了不习惯的多意性，片断成为德国文学乃至整个欧洲文学的典型形式。片断为未尽之言留有空间，给我们机会勾勒出、但不完成画面，暗示“部分”后面隐藏的“整体”。德国片断大师是希列(1854—1904)，他是逐渐形成的名士派代表。

但是，在不同作家的创作中，新浪漫主义色彩获得了不同的意义。胡赫(1864—1947)的创作就是一个明证。在十九与二十世纪之交她创作的短篇与长篇小说中，主人公身上体现出了许多新浪漫主义的特点：独特性，天才，“上帝赋予的才能”（短篇《弗拉·塞莱斯特》，1899 年），同时主人公又是病态、细腻、远离现实生活的。在为她带来巨大知名度的长篇《小鲁道夫·乌尔斯劳的回忆》(1893)中，她刻画了汉萨同盟城市的古罗马贵族家族。这个家族的人们视美与欢乐为生命的主要内容。女作家并没有赋予人物以超人的特征，但也赞许地描写了他们不甘平庸、按崇高法则生活的努力。胡赫最著名的小说《弗拉·塞莱斯特》中主人公内心有两种互相矛盾的真理：一位热烈宣扬隐忍、拒绝世间欢乐的神父，秘密爱恋着对他也报以同样感情的女人。神父认为这种“爱之歌”与宗教同样重要。胡赫没有像许多同时代人那样，陶醉于真理的相对性与人的深刻矛盾。更准确地说，她只是将它记录下来。作为博学的历史学家、语言学家，她写了两卷研究

性著作《浪漫派的兴盛时期》(1899)与《浪漫派的传播和衰落》(1902)。在这一著作中她继奥斯卡·王尔德之后,强调早期浪漫主义者崇尚理智,后来变为神秘主义的知识至上。在胡赫的艺术创作中,这些思想在画面的距离感中得到了反映。她的小说中常常出现讲述者,这是人物与作者的中介,为作家提供了超越与讽刺的空间。胡赫语言的特点是高雅简洁,这证明了她与德国经典作品之间的联系。在世纪之交与胡赫风格最接近的是托马斯·曼及奥地利小说家霍夫曼斯塔尔。

胡赫的人道主义与民主观点最初表现在她的社会题材小说中(如《生活是短暂的梦》,1903年;后来以《米歇尔·翁格尔》为题发表),充分展示在历史题材的作品长篇《保卫罗马》(1906)与《为罗马而战》(1907)中。胡赫依然以赞许的笔触描写加里波第。她还创作了讲述德国三十年战争的小说,将主要注意力投向人民。1934—1949年胡赫创作出三卷本的《德国史》。后来为反对法西斯上台,胡赫退出了普鲁士艺术科学院。希特勒德国被粉碎后,她当选为德国作家第一届代表大会荣誉主席。

外国文学评论常常把"象征主义"、"印象派"与新浪漫主义并列,有时当作同义词使用。这明显是术语界定不清楚,但这也有现实的原因。新浪漫主义包含着象征主义的美学特征。梅特林克与易卜生的晚期象征主义戏剧在世纪之交的德国引起极大关注。不过,德国文学中罕见与梅特林克的神秘象征主义相类似的作品,往往强调的是两重性:冲突的实质在于平常与永恒、生活与精神、可解释之物与神秘之物间的不可融合。

似乎正是德国为印象派的繁荣奠定了基础。"合乎逻辑的自然主义"要求随着光线与状态的变化更加准确、"瞬间"地反映物体。在施拉夫"计秒风格"的后自然主义创作中,现实被分割成众多的瞬间感受(《春天》,1895年)。施拉夫运用印象派的技巧传达主人公细腻多变的状态(《死在夏季》,1897年;《静谧的世界》,《光影》,1899年)。施拉夫抒情小说的特点是印象派的片断。诗人马克斯·达乌捷将世界看成色彩的变幻、声音的交响、馨香的气味。

然而,印象派在德国文学与德国绘画中没有得到像在奥匈帝国那样大的发展。德国作家很少对分析人的无穷变化的状态感兴趣,他们也很少研究前所未有的、特殊的心理纠结(例外的是豪普特曼的新浪漫主义戏剧《埃尔加》,1905年,其关注的中心是女主人公不幸的、矛盾的激情)。总的说来,德国文学中的主人公心理更加概括:它常常是偏重于某种个性之外的规律。1890—1900年的现实主义戏剧便是如此(《獭皮》、《马车夫根舍尔》、《大老鼠》)。对这些戏剧来说,心理不再是身体的另一种存在方式(如在豪普特曼戏剧的自然主义式开端,话剧《日出之前》),它成为社会典型思

维的个体表现。

如果说德国文学从印象派那里得到了有益的促进(这一点毫无疑问,如在托马斯·曼《布登勃洛克一家》和1900年代的小说里),那么这就是汲取了奥地利文学的营养。十九与二十世纪之交奥地利文学的特点是:在一瞬间非常直接、充分、深入地感受生活。找到某种共同艺术思想,使之能够将失去共同价值的世界联系起来的另一尝试,是关注古希腊或者古典主义的时代。



《论美》 克林戈尔作品

受古典主义理想吸引的作家有保尔·恩斯特(1866—1933)与绍里茨(1874—1969)。他们的作品诠释自己所创建的理论,与生活脱节,但理论反映的是它所没有能弥补的文学总体发展中的某些现实的需要。恩斯特与绍里茨认为,现实的广阔和完整的画面,都可以在舞台上再现(两位作家的共同兴趣正在于戏剧),通过"崇高"主人公与客观必然性的冲突,他最终不得不服从它,同时又不丧失自己的内在自由。这明显是以法国古典主义美学和德国传统中格贝里的创作为取向。新古典主义的情调是反民主的:新古典主义者不满意自然主义中的"低俗"主人公与日常生活情境。恩斯特和绍里茨的新古典主义可以找到与德国建筑与造型艺术的相似之处——如彼得·贝伦斯巨大的建筑(德国驻彼得堡使馆,1912年)、梅茨涅尔雕塑。但总体上新古典主义没有在德国的艺术生活中留下明显的痕迹。

·329

对德国文学更重要的,是在很大程度上经过尼采思想重新思考的对古希腊的关注。这里起特殊作用的是将古典的古希腊与欧洲后来基督教的发展相对比,或者按哲学家斯宾格勒在两卷本《西方的没落》(1918—1922)中所做的类型学划分,与"浮士德时代"对比。黑格尔关于"历史是有最高意义的过程"的观点引起争议。古希腊的世界感受中强调对当下生活和今天的感受,人不取决于他的意志与行为,而取决于命运。对希腊的如此理解不仅在世纪之交,而且后来成为一个出发点,确立了静优于动、洞察胜于积

极行动、生存胜于形成，或者按照这时和后来几十年的德国哲学家与作家们的术语，生活胜过精神的观点。这些抽象的对立有着非常现实的政治含义：与形成、发展相联的是进步与民主的思想；而“生活”、生存的取向则是宗法主义，贵族，乡土主义。这种对立也有自己的美学影响。

世纪之交的文学以众多形式体现了“静止、永远停止的发展、结尾、停顿、静态”的思想。当然，这种生活感受并不是哲学理念在艺术中的机械反映。正如这些哲学观念一样，感受产生于生活、旧的资产阶级人道主义的崩溃和时代的精神真空。世纪之交的颓废派鼓吹享乐的死亡，或者如奥地利作家格尔曼·布洛赫所说，“快乐的末世审判”。但从安宁、静止、平衡、静态中也挖掘出某种正面的内容，时代风暴中的支柱。

对希腊的这种理解及与之相关的对静止的肯定后来决定了贝恩(1886—1956)的诗歌。托马斯·曼先是接受（政论书籍《一个不关心政治者的观察》，1918年)，而后来（长篇小说《魔山》，1924年）又和黑塞（长篇小说《玻璃球游戏》中精神发展停滞的卡斯塔里亚，1943年）争论。世纪初这一理解成为斯特凡·格奥尔格(1868—1933)这位唯一与颓废派世界感受接近的著名诗人的基础。

如同十九与二十世纪之交的众多艺术现象一样，格奥尔格的诗歌中交织着印象派、象征主义、新浪漫主义、新古典主义的特点。格奥尔格的早期组诗接近于奥地利诗人霍夫曼斯塔尔的诗歌信条。世界被看成是活的、呼吸的，世界每个部分都隐藏着神秘的意义，但这种相近并不深刻。从最初的诗集开始，格奥尔格诗歌的特点就是一种普遍的清晰易懂，与之相比，霍夫曼斯塔尔的世界脆弱、易逝、多变。格奥尔格诗歌的对象与主题呈现为室内性。他诗歌的空间有限：公园、河岸、台灯照耀的房间。但在隐秘的室内与风景中没有任何模糊。物体的轮廓极为分明，连接诗行的韵脚也极为清晰、响亮。一切都感到生活的“驯顺”（霍夫曼斯塔尔谈到格奥尔格时说）。

认为自己注定有特殊使命，认为美与崇高艺术能够彻底改变现实的信仰，这些想法决定的不仅是格奥尔格的诗歌，还有他的实际行动。他的诗歌风格也就是他的生活风格。他与数量不多的友人及追随者一起创办了杂志《艺术之页》(1892—1919)。杂志发行量极小，正如封面上所写的，“只为特定圈子的特殊读者”。格奥尔格所有的出版物都以特殊的字体排版，纸张的颜色与质地也极具匠心。格奥尔格的杂志可以当成“为艺术而艺术”的典范。他写道，艺术家既不应为“资产阶级的怪癖”，也不应为“时代的需要”、“时政”服务。后来广泛进入文学斗争的轻蔑称呼“搞文学的”正出自这里，人们这样称呼用笔服务于民主的作家。格奥尔格把文学与从政治的

联合中解放出来："先前大多数诗人写的作品，……是某种思想或世界观的支柱，而我们把每一事件，每个时代看成艺术灵感的手段。"但脱离现实并不是绝对的。格奥尔格希望自己的诗歌培植起新的崇高生活准则。他坚信这种崇高生活准则，最终"与最惊人的客观发现与新的世界观相比，总的来说，能给予大众教育与生活更多的东西"。他的诗歌的室内性逐年改变。战前的诗集《联盟之星》(1914)是对青年的训导与行为规则的总汇。把联盟解释为精神纯洁的年轻人在导师庇护下的联合。导师具有"神秘的知识"，他逐渐、但并不完全将知识传给学生。在最后一部诗集《新王国》(1928)中格奥尔格描绘了可以源于"联盟"的乌托邦国家形象，其特点是森严的等级制度，要对元首绝对服从。他最重要的"服务"思想(比如与晚期黑塞的思想不同)是单方面的：只需服从领袖、导师，其威信是靠神秘使命保证的；导师只为自己的使命效忠，不需要为人们、学生、生活服务。

· 330

后来从格奥尔格的创作引申出相矛盾的政治思想。希特勒上台后，法西斯意识形态学家想把"新王国"与第三帝国等同起来，这引起了当时已流亡瑞士的诗人的愤慨。同时，格奥尔格的神秘主义诗歌及其对忘我牺牲的崇拜，被1944年7月20日刺杀希特勒的参与者们所信奉。

但有实质意义的是格奥尔格诗歌与时代的更深层联系。与其说它表现在思想中，不如说正相反，表现在思想的缺失，表现在格奥尔格创作中精心伪装的、缺乏道德内容的"崇高生活"公式未能填充的"精神真空"。对崇高生活制度的培植，除崇高本身别无目的，在诗歌中不可避免地表现为无生活性与冰冷。首先正是这一点使格奥尔格接近颓废派。格奥尔格赋予形式以极大意义。形式与限度应当与无序的现实抗衡。他的诗歌有对德国诗歌而言不典型的、含蓄的平稳，其原因是：诗中的生活应被控制它、调和它的严格的客观规律所排挤。但这种调和并非充分实现。

格奥尔格驯服生活的诗歌，有时具有不可遏制的鲜明色彩，自然与精致、严格与放任相结合。长诗《阿尔加巴尔》(1892)具有这一特点，它把读者带入罗马晚期。长诗赞扬荒淫的罗马皇帝格利奥加巴尔的残酷，格奥尔格笔下他是个美少年，身穿紫色长袍，沿大理石台阶走下，没有一丝犹豫地跨过自己兄弟的尸体。"敏锐的听觉"与"坚定的话语"(在《心灵之年》一诗中作者如此形容自己)与他对力量的崇拜相结合。世界大战期间创作的诗歌《战争》中描绘了青年的形象，他对历史的现实进程失望，但心灵中没有丧失对力量的崇拜。

格奥尔格诗歌中明亮、均匀的光线没能驱走突然显现的黑暗混沌。而且，酒神节的黑暗因素，本能与非理智的胜利也包含在世纪之交确立的希腊形象中。希腊不再被当作人类的金色童年：和谐与相称只是掩盖了原始

激情的妄为。世纪之交的许多作家把希腊的新形象看做是对现实的隐晦解释。

3. 韦德金德 斯台恩海姆 莫根施特恩

1891年，比豪普特曼的《织工》、梅特林克的《别列阿斯与梅利萨达》早一年，出现了弗兰克·韦德金德(1864—1918)的戏剧《春的苏醒》，这标志着艺术探索的新方向。不过，直到1906年马克斯·列伊加尔德将其搬上舞台之后这部戏才引起关注。

这部戏的巨大成功引来评论界的各种阐释。如果说一部分戏评强调了它的讽刺倾向(自然主义的解读)，而另外一些评论则从中看到了哀诗的情绪(世纪末文学精神的解读)，那么只有少数人从中发现了故意的逃避、冷冰冰的精确分析，这是韦德金德天才的重要方面，他自己对此以“幽默”一词来概括。

自然主义中，冲突不把人物与环境分开，而恰恰相反，把它们牢牢地捏在一起，认为它们最终处在宿命的、坚不可摧的联系中。甚至在豪普特曼的新浪漫主义戏剧《沉钟》中也是如此，隐居山中的匠人亨利，最后还是回到了山下的平原上。“环境”没有放过主人公。世纪之交的文学怀疑这种决定性的直接性：摸索出人、同时也包括现实的不可预料的潜力。不过，在两种情况下，世界都被作为整体来接受。

331·

韦德金德和斯台恩海姆以当代现实生活为素材创作戏剧，这一点主要受自然主义影响，但在他们那里，世界的这种整体性被打破了。在《春的苏醒》中，甚至最简单的日常与家庭生活分裂为两种现实：一种是早已习惯的过程与观念(对孩子们以仙鹤的故事解释生产，而不提及性欲)；另外一种现实则是，青少年受到不解欲望的折磨，而男孩与女孩互相吸引不是因为爱情，而是“春的苏醒”。

从这部戏剧起，人们很长一段时间把韦德金德当成“下意识、本能和身体”权利的捍卫者。这一声望仿佛在讲述璐璐的两部曲中——《地精》(1895)与《潘多拉的盒子》(1904)——被进一步证实，俄国评论界的勃洛克正是这样评价这两部作品的。璐璐以胜利者和摧毁一切的姿态生活着。在《地精》的每幕结尾，她都把又一个新同伴推到一旁，但构思的实际用意绝对不在于本能体现者璐璐原始力量的新浪漫主义式夸耀。两部曲也不适合自然主义的套路，尽管第二部分在观众面前展现了曾经如吸血鬼般，有着不可战胜之力量的女人如何衰败、贫困与灭亡的“自然主义”故事。戏剧的风格本身也排除了这种阐释：简洁、干巴巴、不允许心软、入境、感受控制

“魔鬼”主人公的氛围。

在许多方面继承了韦德金德的布莱希特，以“间离效果”作为自己美学的基础，即以旁观者的眼光看舞台上发生的一切，以不偏不倚的法官眼光思索着面前的事情。在韦德金德的戏剧中，序幕往往具有“间离效果”，作者以冰冷的讽刺来揭示作品的内涵。戏剧的快节奏也是“间离化”的，它取代了“自然主义”的冗长与新浪漫主义者庄重的多义性。这种快节奏仿佛不是戏剧式的，而是借鉴自其他门类的艺术。这便是使戏剧家惊叹的音乐歌舞剧的速度（韦德金德是德国音乐歌舞表演的创始人之一），马戏的速度。这一速度不允许集中关注人物内心的深刻体验，而是暗示着剧情发展的另外内容。观众面前呈现了某个故事，它应当证明作者生活观的正确，揭示作家所见现实的实质。

每个情境中人物在完成了所赋予他们的功能后一秒钟也不滞留在舞台上。情节记录的不只是事件的发展，而首先是思想的发展。戏剧被划分为短小的、突然中断的片断，正是为了符合思想的发展，它取代了一幕幕、一场场的平稳过渡（这是继韦德金德之后印象派创立的历程剧；与韦德金德同时代的戏剧创作中，奥古斯特·斯特里德别尔格提出了相似的戏剧结构）。与韦德金德的理智主义相适应的是戏剧技术，它使现象与实质分开，让它们并不过于贴近。

如果说韦德金德的人物并非都像璐璐那样怪异，那么也至少是很古怪的。不过，重要的是他们不仅有个性，而且也有典型性。韦德金德的人物有某种热切的追求，但遭受失败。在这方面，渴望爱情的璐璐与另一部戏剧（《凯特侯爵》，1901 年）的同名主人公，一位渴望变得富有的凯特侯爵相似。韦德金德复兴了德国文学中的唯物主义思维。他的唯物主义不局限于吸引自然主义者的、被平淡理解的因果关系。韦德金德认为人的本性是物质的，甚至无耻的，因为他否认崇高无私感情的存在。在新浪漫主义与象征主义窥探的非理性深渊底部，他发现了自私自利——人行为最主要的动机。韦德金德认为，它可以有各种方向，或者像璐璐，表现为肉体不可抗拒的呼唤，通过爱情自我证明的渴望，以为人类服务作掩盖；或者相反，呈现为公开地渴望财富。《凯特侯爵》剧中说，世界上“没有任何思想，其对象不是私有财产”。从这部剧来说，爱情首先是对自己的爱，甚至对上帝的爱也是爱自己。

悲喜剧《凯特侯爵》中展示了两种对立的生活立场：有着遏止不住的冒险精神的主人公想发财，而他的朋友舒尔茨想以自己的生命为人类服务，结果两个人最终都濒临毁灭。为人类服务没有给舒尔茨带来满足，他想在精神病院里找到安宁；凯特也没实现自我，他面临彻底破产。舒尔茨劝自 ·332

己的朋友放弃幻想，因为生活就是不断失败的过程；凯特跪下乞求舒尔茨给他救命的四万马克。但剧情到这里并没有结束，凯特跳上写字台，抓住窗框，呆住一动不动。托马斯·曼如此描写这部由韦德金德亲自饰演主角的戏剧：韦德金德众多主人公的快跑戛然而止，他们悲剧性地停在原地。

韦德金德以不消减的顽强把人的“内在需要”引出来（作家本人在谈到《维特尔施泰因城堡》一剧时的话）。但这一需要（自私自利）没有成为客观的必需，而且人物的行为也不符合这种需求。人由主体变为某人的客体，他物化了，异化了。人的愿望不能完全实现，它被驱赶入内心，成为“内在需求”，同时不得已的被迫行为、习惯性的反应构成外在可见的生活。早逝的韦德金德，其剧作的主要内容是：资本主义世界中人的不完全实现，他的异化与分裂。

韦德金德的艺术思想被作家卡尔·斯台恩海姆（1878—1942）所继承，其代表作有：系列剧《资产阶级英雄生活中的场景》，创作于二十世纪一〇年代（其中著名的有《裤子》，1911 年；《首饰盒》，1912 年；《市民施佩尔》，1913 年；《假绅士》，1914 年；《1913》，1915 年）。

斯台恩海姆的戏剧准确反映了小资产阶级的生活境况，他们拥挤的居室永远是剧情的发生地，剧作家一刻也不放过“环境”，但它失去了静止、不可动摇、坚固性与黏度等这些自然主义戏剧的特点。斯台恩海姆有力地证明了现实的“双重底”。他展示了现象与实质的距离多么大，使小资产阶级感到稳定与有信心的、仿佛稳固的秩序，与他们隐蔽的愿望的黑暗混乱之间是多么悲剧性地不相符。对于斯台恩海姆的人物来说，他们之间谈话中提到的那些概念没有现实分量：人物崇高的话语反讽着他们鄙俗的想法。他们唯一的兴趣是钱与自我证明。斯台恩海姆不需要韦德金德的异国情调与古怪，他写的是平常、平庸的事件，但从内部爆炸了这种平庸。

斯台恩海姆的主人公随着变化的情景以及投向他们利益的新光芒而迅速地变化。作家在自己的戏剧与小说中极有创见地不断找到新的剧烈转折。斯台恩海姆的主人公是“见风使舵”的人，由于与平庸合拍，他没有意识到自己“敏捷”的危险。这个主人公想获得内在生活、文化与个性，但作者让他失去个性。作者在人物身上看到类型的共性。在有序的日常生活掩护下他听到了混乱的噪声，他极为优雅地摆布着两种现实。斯台恩海姆的戏剧中它们的碰撞可笑而可怕。

克里斯蒂安·莫根施特恩（1871—1914）开辟了德国诗歌的新道路。他最初是个新浪漫主义者。但真正为他带来知名度的是 1905 年收入《绞刑架之歌》诗集中的诗歌（第二部，《棕榈之河》1910 年；死后又发表了两个集子）。

莫根施特恩对诗歌的贡献能够与韦德金德和斯台恩海姆的戏剧发现相媲美：这位作者也极不信任表层生活，于是在诗歌中使生活爆炸。《绞刑架之歌》最初是为一小部分朋友写的，很快就像韦德金德的诗一样，在小酒馆舞台上演。但如果说韦德金德的诗形式明快、清晰，远不如他的戏剧深刻，仅有政治讽刺的任务，那么莫根施特恩对占上风的资产阶级表达异议时，远不是那么直接，而是更加多样化，更精巧。

莫根施特恩首次把儿童的语言及其对世界的感受引入德国"成人"诗歌。他的诗歌是无尽的、欢乐的、不知疲倦的文字游戏。他感兴趣的有：游戏时迸发出的新含义的火花、可笑的荒唐话、韵脚的笑料，还有纯粹的声音、书写、视觉的效果。莫根施特恩为达达主义的"儿语"铺平了道路，但自己则是高超得多的、不可与之同日而语的大师。他打破抽象范畴的习惯用法，任其在自己诗句中游荡，将其变为活的面孔。被子弹射中的膝关节，在他那里仿佛又长成个完全独立的人（这怎能不让人想起果戈里的怪诞），他的想象和形象创作如文字游戏一样不可遏制，但与现实的联系一直保持着。 · 333

莫根施特恩创造的世界可怕而可笑，充满了创造力，同时又是不稳固、脆弱的。这种忐忑的脆弱本身，而不是最明确表现在他讽刺短诗中的批评主题，与维里格里姆式的德国诗歌相抗衡。莫根施特恩看见了顺利发展的国家大厦正面外墙上严重的裂隙。他同样尖锐地感觉到"语言的深渊"。他曾对否定语言与现实对应（《论语言批评》，1901—1902 年）的文化史学家与哲学家弗里茨·毛特纳的思想感兴趣，莫根施特恩就这一主题写了一系列的优秀诗歌。希望语言与现实相契合是他的迷信，但他以自己的诗歌创造了完全掌握语言的典范，使它驯顺、守纪律、服从于他的艺术。

莫根施特恩的诗歌深刻，但同时又轻松、嘲讽、干巴巴，这成为许多德国诗人的重要传统，从瓦里杰尔·梅里格到抒情诗人布莱希特。

4. 表现主义

二十世纪第一个十年中期到 1910 年代初期，表现主义渗入德国文化，但它的繁荣时期并不长。十年多后，这个流派就失去了过往的意义，但在短暂的时间里，表现主义以新的色彩、思想、形象的世界出现。

与印象派与新浪漫主义不同，表现主义在德国文化中比在奥地利文化中表现强烈得多。德国本土在长久间断之后，出现了对世界艺术产生重大影响的新艺术流派。表现主义的迅速发展是由于这一新方向与时代的典型特征出奇地相吻合。先是战前德意志帝国极端的、最尖锐的矛盾，之后是战争与日渐成熟的革命愤怒打破了千万人"现存秩序不可动摇"的观念。

对不可避免的变革、旧世界灭亡、新事物诞生的预感愈来愈清晰。

但表现主义并非时代混乱的简单类似物。二十世纪初的所有先锋派中只有表现主义的意图是规矩严肃的，其中最少见后来成为达达主义特征的逗笑、形式上的卖弄、乖谬行为。



334 ·

《仁慈》 艾伦斯特·巴尔拉赫作品

表现主义作为流派的形成是从两个艺术家联盟开始的。1905 年德累斯顿出现了“桥社”（基希纳、黑克尔、施密特-罗特卢弗，后来诺尔德、奥托·米勒、佩希施泰因加入进来）。1911 年在慕尼黑创立了第二个表现主义者团体，“蓝骑士”小组（弗朗茨·马尔克、康定斯基、法宁格、克利等人）。两个团体的艺术家将比利时人恩索尔与挪威人蒙克视为自己的鼻祖（有吸引力的是他们创作中凶恶形象的怪诞幻想，生与死的交锋，黑暗与光明的冲突），还有画家梵高，他的特点是对物体动感的体验，色彩极其富于情感。但甚至这些极为相近的小组间也有着实质的差异。“桥社”更贴近具体的物体，尽管他们也并非直接、而是象征性地使用色彩。他们与康定斯基的抽象构图（他的第一幅抽象水彩作于 1910 年）有非常明显的区别。在文学中，表现主义不同派别的区别更大。

1911 年起柏林出版了《行动》杂志，它联合了表现主义的左派力量（贝歇尔、托勒尔、沃尔芬斯泰因等；杂志出版商费姆费尔特）。在战争与革命危机的年代，这些作家的创作中最鲜明地表达了该流派的社会反叛精神。与其他先锋流派不同，左派表现主义促进了德国文化的政治化与民主化，正是从这里喊出了“人是中心！”的口号（左派表现主义作家与著名理论家路德维希·鲁宾纳 1917 年出版的纲领性著作就以此为书名）。人是这个腐朽、溃烂、必然灭亡的资本主义社会的唯一价值。在《行动》创刊号上费姆费尔特写道，他的任务是把“伟大德国左翼”力量团结起来，这一反叛精神吸引亨利希·曼也在左翼杂志上发表文章。早在 1910 年他就发表了著名短文《精神与行动》把这两个概念联系起来，后来很快表现主义者也纷纷

效法。“仅靠精神不能使人幸福，不去实现精神，你们所有人都是模式……去做政治家吧！行动吧！”鲁宾纳写道。

另一个有分量的表现主义杂志是《风暴》（自1910年起出版），它则相反，宣扬艺术应当脱离政治。正是在这个问题上，它与《行动》展开争鸣。但是，尤其是初期，两个杂志上发表的却是同一些作者的文章。正是这些年，《风暴》及其创办者在宣传先锋派艺术家创作方面发挥了巨大作用，在文学发展中该杂志作用则小些。《风暴》杂志的理论家们研究的韵律学说无疑对德国小说有很大作用。后来的德布林在长篇小说中就材料进行韵律组织成为对此的回应。但在该杂志发表的作品中，韵律常常取代意义。有人尝试纯粹以声音来做诗，把词汇当作音乐来感受。

远非所有表现主义作品都包含政治意义。但总体说来，这种艺术认为自己是反叛的，因为它源于“资本主义世界的不可救药”的感受。表现主义者透过资本主义文明（它没有妨碍德国全民欢呼中很快开始的第一次世界大战）的特性层看到了另一种生活的可能。他们不满足印象派集中于瞬间现实，透过作家热情折射的相对主义与室内性。表现主义渴望绝对真理、无所不包的法律，想让世界上的人们有牢固的方向。这也可以解释该流派特有的对抽象的倾向。

表现主义中奇怪地并存着矛盾的哲学体系：非理性主义与理性主义；神秘主义与对马克思主义的坚定（指左翼作家）兴趣。这些作家接受了柏格森关于“不靠分析，而是整体、瞬间地接受世界”的直觉主义。他们的有些思想仿佛是从胡塞尔的认识理论中借鉴来的。胡塞尔在《逻辑研究》中提出了还原、抽象、发现法律与“理想实质”的思想，有时表现主义者们与“生命哲学”的生物论接近。但对于这些和其他一些哲学体系，表现主义者只是部分地接受对自己有用的部分。

表现主义者们亲眼目睹旧时代的灭亡与新时代的开始，崭新的生活材料需要思索。这种条件下最复杂的课题是在无穷丰富的具体折射中找出时代特征，正如现实主义者所做的那样。表现主义者走的是另一条路：他们想把自己关于现实的总体看法通过概括、抽象的形象表达出来。“不要下落的石块，而要万有引力学说！”表现主义者主要美学原则之一是如此表述的。

时代特征中根植了表现主义的另一个特点，有内在张力的主观性。在标志新流派的术语诞生前很久，在它信徒的笔下，常常出现的词语是“强化”、“迷醉”、“极端主义”、“无节制的感情”。在其美学纲领与宣言中充斥的词语更适用于宗教教义、哲学论文、政治文章：指的是靠人精神的力量改造世界。表现主义的典型主题是青年一代反叛父辈。《儿子》（1914）是哈

森克勒费尔战前的著名剧作，它把表现主义搬上舞台，很宽泛的观念都与父辈的“秩序”有关。在某种程度上表现主义反对现实的一切：确立的生活、政治制度、国家机构、不公正与残酷，同时也反对公认的语言、现存的文化、“前表现主义的”艺术。这种反叛的社会土壤未被清晰地意识到。正是这一点，而不仅是时代的反叛性质赋予表现主义者的声音以特别的、不自然的紧张。

这种艺术中的一切都“过分”：对比语调的激烈冲撞，故意不严格的韵律，违背语法规则的语言。形象由于其内部充满的张力而变形。表现主义戏剧以“叫喊之剧”这一名称进入德国文学史。具体事实的相互关系被视为某种不稳定的、次要的东西而被忽视。一切相互关系都不是固定的：伟大与渺小、美好与丑陋、精神与物质、抽象与具体、本质与现象。一切都需要重新思考。

文学中表现主义始于几位大诗人的创作：拉斯克-许勒（1876—1945），恩斯特·施塔德勒（1883—1914），格奥尔格·海姆（1887—1912），戈特弗里德·贝恩（1886—1956），约翰内斯·贝歇尔（1891—1958）。尽管海姆与施塔德勒英年早逝，但在他们的诗歌创作中一种表现主义特有的语言已经确立。虽然每位诗人的语言各有特色，但同时他们又遵循某些共同的诗歌法则。

海姆的诗歌（诗集《永恒的日子》，1911 年；《生活的阴影》，1912 年）篇幅都不长，但即使是短小的形式也显现出宏大的史诗性。海姆有时从想象的至高点俯瞰被河流分割的大地，其中一条河中飘浮着淹死的奥菲利娅。在世界大战前夕，他描写的大城市都是跪着的（诗歌《城市之神》）。他写道：人群、人类离开家，一动不动地站在街上，恐惧地仰望天空。

早在第一次世界大战以前表现主义诗歌中就出现了一些手段，后来它们得到广泛的运用加工，如蒙太奇、叠化、突然的“特写”。在诗歌《城市群魔》中海姆写道，巨大的黑色阴影缓慢触摸着一座座房屋，吹熄街灯，房子的脊背在它的重压下变弯了。从这高空出现了向下的快速俯冲：产妇躺在摇晃的床上，她流血的怀抱，新生的无头婴儿……在黄昏空旷的天空后，镜头拉近了依稀可见的一点。这一点正是与世界的联系。

正是表现主义把所谓的“绝对比喻”引入诗歌。这些诗人不是在形象中反映现实：他们创建了第二现实。它可以是很具体的，这在海姆与奥地利著名诗人格奥尔格那里非常典型，但它被创作出来还是为了使诗歌脱离沸腾的生活，在诗中直观地重现出生活不可见的本质和一些隐蔽的过程。它们仿佛呼之欲出，不仅在个人生活中，而且在社会与政治现实中体现出来。

表现主义中具体与概括意义的相互关系带有紧张的性质。不仅在诗歌

中，而且在戏剧中，最现实的政治问题被置于生活的具体情境之上——“时间—今天，地点—世界”，哈森克勒韦尔在政治剧《人们》(1918)的序幕说明中写道。表现主义的形象性具有侵略性：它改变现实，使之服从于艺术家的观念。同时“生活之物”本身可以是无形的(如在托勒尔的戏剧中)，或者相反，是极为密实、可触、很具体的(卡西米尔·埃德施米德的小说，德布林的早期长篇《王龙的三跳》，1915年；《华伦斯坦》，1920年)。方法的实质并未因此改变：表现主义者将具体或精神绝对化，以各种方法转变现实来展示现象与本质的区别或是强制统一，以及生活的表象与生命力。

后来成为法西斯牺牲品的诗人雅各布·范·霍迪斯(1887—1942)早在1911年就发表了著名诗作《世纪末》：

> 尖尖的头顶帽子高抛，
> 向空中，像喊声，刺痛太阳穴。
> 屋顶铁皮飞舞，化为碎片。
> 宣布：“要涨水了”。
> 飓风来了，于是波涛汹涌。
> 冲刷着岸，击碎沉重的大堤。
> 人们吃尽了肆虐的感冒的苦。
> 桥为火车敞开深渊。

·336

诗人在最远的物体与现象间建立起联系。这些偶然的细节与形象的共同点表现为最高范畴，即世界存在的状态。半个世纪后，在读霍迪斯诗作时贝歇尔写道：“在他的诗行之间，诗行背后，透出特殊的事件与感受，这种不流畅的、断续的、有时是小丑般的低语宣告着奇怪的情绪——世纪之情绪。”

不仅是霍迪斯，还有海姆、施塔德勒、特拉克尔等著名表现主义诗人，他们仿佛在给“未来”这个不寻常客体画图，在诗中写出尚未发生的历史动荡，包括世界大战，似乎它们已经发生。但表现主义诗歌的力量不仅在于预言。没有讲到战争的诗歌也在预言。这种艺术最强烈地感觉到生存的悲剧性冲突。爱情不再被当成拯救，死亡也不再是安宁的睡梦。

早期的表现主义诗歌中，风景诗占据很大比重。但自然不再被当作人类可靠的庇护所：它不再是与人的世界彻底隔绝的。“沙子张开了嘴，不能再张大了，”一战期间诗人、小说家阿尔贝特·埃伦施泰因(1886—1950)说道。

在时代动荡影响下，表现主义尖锐感受到自然界中生与死、有机与无机

的并存，它们悲剧性地相互转化与冲突。这种艺术的记忆中仿佛还保存着世界的某种初始状态。表现主义画家不对物体进行细节描绘，他们的画作常常是以粗线条大致勾勒出图形与物体的草图，大的色块，鲜丽的斑点。物体仿佛尚未获得其固定的形状：它们还没有穷尽彻底转化的可能。

文学与绘画中强烈的色彩深刻地与表现主义的世界感受联在一起。像在儿童画中一样，色彩仿佛是某种先于形式的东西。表现主义诗歌中色彩常常代替对物体的描写：色彩仿佛先于概念而存在。

运动被视为自然状态，它决定了历史的进展。资本主义世界是僵化静止的。资本主义城市挤压着人们，并以强迫的静止相威胁。不公正是使人瘫痪的情形的后果。活物常常有变为不动的、客体、死物的危险。相反，无生命的物体可以活起来，动起来、说话。"楼房在鞭子抽打下震动……鹅卵石在平静的假象中运动"，阿尔弗雷德·沃尔芬斯泰因（1883—1945）在《被诅咒的青春》一诗中写道，"到处没有任何结局，没有确定的边界……"

在表现主义者看来，世界既是破旧的、腐朽的、衰老的，又是能够更新的。这种双重感受表现在1919年出版的表现主义代表性诗集的名称中（《人类的暮色曙光》），它意为日落，或是黎明，而这正是人所类面临的。①

城市诗被视为表现主义抒情诗的成就。年轻的表现主义者贝歇尔写了许多关于城市的诗。德国诗歌所有有代表性的诗集都收入了海姆的《柏林》、《城市的魔鬼》、《郊外》。表现主义者与同样关切城市的自然主义者对城市有不同的描写。表现主义者对城市的日常生活不感兴趣，他们呈现了城市对人的精神领域、内在生活与心理的侵入，并将其记录下来，有如绘制一幅心灵的地形图一般。这心灵对时代的痛与溃疡极为敏感，正因此，表现主义的城市里财富、光鲜与"地窖面孔"（鲁宾纳语）的贫困产生激烈冲突。在表现主义的城市中看不到对强大的技术的崇拜。这一流派完全没有那种意大利未来主义特有的对"马达化的世纪"、飞机、气球、飞艇等的赞叹。

对作为宇宙中心的人本身的观念也是不同的。贝恩的一些早期表现主义诗集（《停尸房》，1912年）中激发读者的思考：美丽的女人——她的身体像死物一样躺在停尸房台子上（《黑人的未婚妻》）。灵魂——但在老太太丧失了最简单机能的衰弱身体里还怎能找到它呢（《医生》）？尽管大多数表

337·

① 该诗集德文名为*Menscheitsdämerung*，此为三词组合而成，其中"merung"实为"mmerung"，既有暮色黄昏之意，又有曙光清晨之意，实指一种处于过渡中因而含糊不清、晦涩的状态，此所谓正文中借此对表现主义的阐释。国内译本译为《人类的曙光》，仅表达了一层单向含义，不确切。——编注

现主义者坚信人的舒展状态，但他们的乐观针对的是人的潜力，而不是人类的现实状况。

1914年标志着表现主义发展的新阶段。青年诗人们预感到的世界灾难已成为现实，《行动》杂志周围团结了一批反战作家。贝歇尔发表了对战争充满仇恨的诗作，岑赫、埃伦施泰因、阿德勒、克莱姆、沃尔芬斯泰因、费姆费尔特、鲁宾纳等也发表了观点或文章。由于受战时书刊检察的限制，这些作家的声音仅在德国国内低沉作响；积极评论的传播主要靠瑞士出版的杂志《新的激情》（由出版商勒内·席克勒1913年起在莱比锡，后来在苏黎士发行），它欢迎列宁在齐美尔瓦尔德组织的反战大会。在德国，《行动》杂志欢迎里卜克内希1914年在帝国大厦发表的反军国主义演说，登载"敌对"国家——俄国、法国、比利时等国文化方面的文章。

曾以概括形式出现在表现主义中的人道主义思想得到了继续发展。韦尔弗在诗集《世界之友》（1911）与《我们》（1913）中写道：所有人不论一切社会的、政治的界限，认为自己只是作为人，就应该团结起来。在战争年代，这一思想成为对战争中拿起武器而互相瞄准的人民的告白。伦理乌托邦饱含政治内容。


贝歇尔 肖像画 迈德纳画作 1916年

战争对于表现主义者来说首先是人类的道德堕落。沃尔芬斯泰因1914年诗集的题目是《没有上帝的年代》。在旗帜上写着"人"的艺术面前，出现了上千万人听从命令互相残杀的画面。人丧失了思考的权利，失去了个性。喊声震耳欲聋，士兵们在与自己同样的人的队伍里向前走着，感觉"自己的心被偷走了"，沃尔芬斯泰因的诗歌《自由》中的人就是这样。

战争的具体原因，大多数表现主义者并不清楚。直到革命年代，有时甚至是在革命前夜一些作家的创作中他们才渐渐明白人们为之死去的、与人民利益相违背的隐密目的。许多表现主义作家不得已去当兵，许多人没能归来。不过战争的现实在这些作家的作品中还是渐渐消失了，转化为模糊、宏大的形象。

左派表现主义艺术从未局限于狭窄的个人主题的圈子。过去几个世纪的德国文学仅有很少几次出现过如这种左派表现主义文学一样充满公民性的时期。在拒绝战争之后，它以概括的形式反映了当时人民中不断成熟的反战抗议，后来则是高涨的革命愤怒。表现主义艺术的领域拓宽了，且其程度正好与时代精神符合作家感受的程度相同。表现主义通常能够反映重要的社会情绪（对战争的恐惧、厌恶，革命愤慨），而有时某些现象刚刚萌芽，左派表现主义文学不善于从对生活的仔细研究中吸取新事物，没能捕捉到它们。

338 ·

表现主义的这些界限在下一时期——德国革命动荡时期清楚地显现出来。

5. 现实主义作家

德国二十世纪的最初两个十年是全新现实主义逐渐凝结定型的时期。已积累的经验于二十年代把德国长篇小说提升到具有世界意义的高度。在很大程度上决定了世界戏剧发展方向的德国戏剧逐渐走向全新。诗歌的天地拓宽了。传统与创新，旧与新处于非常紧张的相互关系之中。

二十世纪上半叶的德国现实主义中没有对冯塔纳创作的继承。冯塔纳善于将广阔得多的内容放入所写的具体事件与个人故事之中。人物的命运被置于其社会现实中相应地位的轻描淡写的制约之下，但同时比现实的命运与社会角色更丰富、更强大，战胜了它们（冯塔纳的光明与安宁、诗意就源于此）。德国文学这一时期的重要作品只有托马斯·曼的《布登勃洛克一家》（也只是部分地）承袭了冯塔纳的传统。

1900 年开始写作的现实主义作家，外表看去仿佛遵循了同样的传统，但却没有达到冯塔纳的水平。人的贫穷、无家可归、孤独、无力，不能战胜压迫他的沉重境遇，这是雅各布·瓦塞尔曼（1873—1934）早期长篇小说《齐恩多夫的犹太人》（1897）、《青年瑞内特·弗克斯的故事》（1900）、《惨无人道的屠杀暴力》（1902）的主题。瓦塞尔曼试图展示善于自我牺牲、富有崇高情感，有毅力、不在环境面前低头的人。但虚构的第一种人与第二类人的尼采式的不道德——无论是历史长篇小说《亚历山大在巴比伦》中的亚

历山大·马其顿(1905),还是长篇小说《埃尔维·列涅尔的面具》中的自恋、自我为中心的主人公(1910)——使这些形象显得没有说服力。

瓦塞尔曼最优秀的长篇是《卡斯帕·豪泽或麻木不仁的心》(1909)。其情节以历史事实为基础。1826年一个奇怪的青年突然来到纽伦堡,他一生都在监狱中孤独地度过,不会说话,完全不了解生活。卡斯帕·豪泽的神秘莫测引发了许多猜想,甚至有人认为他是拿破仑的孙子,是拿破仑养女之子,因而是合法的王位继承人。依据这种传闻,瓦塞尔曼创作了吸引人的心理长篇小说,卡斯帕·豪泽的命运成为准确、深刻地探讨社会与人性的引子。谈到这部作品时,托马斯·曼写道:"作品素材与作家天赋的特性幸福地合拍了。"瓦塞尔曼克服了独特个性与描写的真实性的矛盾,同时情节也向作家提供了描写社会的广阔画面、深入国家生活许多领域的可能。

作者笔下的主人公卡斯帕·豪泽是个心地纯洁、生性善良、高尚的人,类似于阿廖沙·卡拉马佐夫。瓦塞尔曼以主人公纯洁、率真的感受检验宗教理论、道德规则以及人们的相互关系。卡斯帕·豪泽天真无邪的问题令老师无法回答而绝望。卡斯帕·豪泽被投入生活的漩涡中,对面前展开的巨大、残酷的世界,他感到恐惧。他一直没能习惯人们及其道德、哲学,一直孤独、不被人理解。同时幼稚无邪的主人公却有坚强不屈的性格,这表现在人们粗鲁地嘲笑他最珍贵的东西时。对卡斯帕·豪泽的态度成为小说中衡量人们道德、心灵品质的精确标尺。大多数人没有经受住这种考验,更不要说奉命要杀掉卡斯帕·豪泽的坏伯爵斯腾霍普了。密谋线索贯穿到最上层,因为卡斯帕·豪泽是合法的继承人,而执政者是篡位者。小说的副标题"麻木不仁的心"表达出对主人公周围人物的漠然、消极、胆怯的愤怒。

路德维希·托马(1867—1921)也以传统形式写作。他创作了多部长篇、喜剧、短篇、诗歌与政论,作为讽刺与幽默作家,他嘲笑庸俗、教权主义、军国主义、受贿、守旧与伪善,是常发表德国著名作家作品的著名讽刺杂志《无邪至极》的编辑。托马的作品主要描写巴伐利亚农民与小城居民的生活。他非常熟悉人民的生活与习俗,创作了一系列乡亲的形象,充满了生活的真实与精确的幽默。作家传神地运用方言,他笔下人物的独特个性很大程度上得益于他们富于表现力的语言。同时托马作品中的喜剧色彩有时揭示出人物命运的悲剧性。

托马最出色的作品是长篇小说《安德列亚斯·弗斯特》(1905)、《鳏夫》(1911)、死后发表的《下流人》(1922)。这些作品中,诚实、个性完整的人物成为不公正的牺牲品,物质利益破坏了家庭关系,引起父子间的敌对与疏远。富农与雇农间的对抗冲突加剧。托马的讽刺与幽默短篇广为人知,它

们被收入作品集《八品文官卡尔赫》(1901)、《顽皮孩子的把戏》(1905)、《弗里达大婶》(1907)。

爱弥尔·施特劳斯(1866—1960)的写作手法也很传统,为他带来最大知名度的是心理现实主义长篇《格伊的朋友》(1902),其中讲的是德国学校与父母的偏见如何扼杀了梦想成为音乐家的天才青年,并导致其自杀的故事。施特劳斯选择的主题后来被亨利希·曼、托马斯·曼、黑塞、弗兰克继承,但那已是全新的现实主义。

文学中的新道路更加地吸引伯恩哈德·凯勒曼(1879—1951)。他最初的几部长篇是新浪漫主义风格的。主人公逃避生活,躲在自己书房里(《叶斯特和李》,1904年),在林间的家族城堡里(《因格波尔格》,1906年)或者在岛上渔夫的小房里(《大海》,1910年)。每次外界生活都闯入隐居者的孤寂世界,与之冲突而转化为悲剧。两本旅行特写《漫游日本》(1910)与《日本舞蹈》(1911)写的是在德国作家看来异域的、不同寻常的风俗。总的说来凯勒曼的早期创作表明,作家对社会问题还不大感兴趣。

为凯勒曼带来承认与世界声誉的是长篇小说《隧道》(1913)。这是个出奇完整而吸引人的想象,讲的是在大西洋底修建一条连接欧洲与美洲的隧道。凯勒曼在创作小说前不久访问了美国。劳动之伟大与遭受奴役,蓬勃发展的生产与保守的生产关系间的矛盾,这些在《隧道》中都得到了反映。凯勒曼在颂扬创造性劳动的同时,描写了最惨无人道的残酷剥削的画面。

工程师马克·阿兰是天才的发明家,精力充沛且极有组织才能。修建隧道需要巨额资金,马克·阿兰以隧道开通能带来可观利润的想法说服了大商人们投资。马克·阿兰的想法大胆、勇敢、美好,但实施起来却与劳动者的巨大牺牲与痛苦相伴,他们要在极端恶劣的条件下,以使人精疲力竭的速度紧张工作。夺走众人生命的巨大事故和修建过程中的投机与诡计,使投资者普遍破产,隧道辛迪加大楼遭受火灾——马克·阿兰的宏大构想在现实中就是这个样子。他本人极为忘我地工作,又善于从下属中榨取出最多的东西,但最后隧道也把他变为该项目的奴隶,掏空了他,使他情感迟钝。大胆构想的设计者本人个性的枯竭,成为隧道的又一个牺牲品。

长篇小说中的工人没有面孔,没有个性,完全是群盲。他们的暴动带有自发性与无意识性。在这种意义上《隧道》让人想起杰克·伦敦的《铁蹄》。小说的群众场面也受到表现主义的影响。

但是,决定德国小说其后命运的不是凯勒曼、瓦塞尔曼、托马,也不是走老路的那些作家。二十世纪初德国现实主义有了实质性的变化,反映现实的手法发生了根本改变,不断探寻着将复杂现实体现在作品中的新的可能。事件、情节与小说本事的逐渐发展不再像先前那样集中了作品的思

想。内容的宽广与规模往往不仅靠拓宽现实画卷(那样的小说不是二十世纪初德国文学的主要成就),而且要靠多层次的写法来实现。

如果说托马斯·曼的小说《布登勃洛克一家》很快便赢得了读者的喜爱,就这部作品而言作者与读者达成了完全的共识,那么对于长篇《王爷殿下》(1909),和晚些时候1924年的《魔山》,作家需要写些专门的文章来解释澄清《王爷殿下》绝不仅是讲述宫廷生活,而《魔山》也不仅是对特权疗养院里风俗的讽刺描写。《布登勃洛克一家》中的家族故事还代表着旧市民阶级的败落与时代的深刻危机。后面两部作品则是作者力图让读者熟悉自己哲学与智慧(托马斯·曼的定义)小说的新形式。情节、人物的命运,按这一时期著名小说家们的观点,不能概括发生的社会与政治变革的意义与深层历史进程。现实主义一方面力图保持优美的具体性,另一方面需要寻找其他方式为读者揭示并非总表现为具体生活的当代本质。德国著名长篇小说家运用各种手段,在二十世纪初自己的创作中研究现象与本质间新的相互关系。但给人留下深刻印象的成果大多是在下一个十年取得的,1900—1918年这段时期现实主义只取得了为数不多的胜利。

·340

6. 亨利希·曼

二十世纪早期现实主义的巨大胜利包括亨利希·曼写于1900—1910年间的几部优秀长篇小说。亨利希·曼1871年生于德国北部汉萨同盟吕贝克市的古老市民家庭,毕业于柏林大学,但他将主要力量投向文学,是德国作家中最坚决的民主主义者之一。与自己的兄弟托马斯·曼不同,他激烈地谴责第一次世界大战,后来则对魏玛共和国持批评态度。作为热烈的反法西斯主义者,亨利希·曼1933年流亡法国,后来辗转去了美国,1950年贫穷地死去。1949年亨利希·曼获得民主德国国家奖,并当选为艺术科学院第一任主席。

亨利希·曼(1871—1950)继承了德国讽刺小说几个世纪以来的传统。同时,像韦尔特与海涅一样,他也受到法国社会思想与文学的重要影响。正是法国文学使他掌握了社会揭露长篇小说这一体裁,他赋予其独特的特点。后来他接触到俄国文学。在《世纪概述》(1946)一书中,作家说,真正的长篇巨著“浸透到社会现实深处,不仅如此,它们改变了世界。俄国革命就是证明:革命会紧随长篇小说的世纪而到来,而那些小说像真理一样具有革命性”。

长篇小说《在懒人乐园里》(1900)问世后,亨利希·曼的名字广为人知。它有着十九世纪西欧经典小说传统的开篇:年轻人从省城来到首都,

满是出人头地的虚荣愿望。不过作为巴尔扎克与司汤达主人公们的后裔，《在懒人乐园里》的主人公安德列亚斯要渺小、无能、庸俗些。

小说最初名为《极乐世界》，这预示着读者能够认识一个童话般的幸福国度。但这民间故事般的题目具有深刻的讽刺性。亨利希·曼逐渐引导读者进入德国的资本主义世界。其中人们尽管互相依存，但却又互相仇恨。这不仅基于物质利益的分配，而且还基于相互间的生活关系、观点，以及人们都相信世上一切都可以买卖的看法。《在懒人乐园里》中“地上到处胡乱扔着钱”，所有缺陷与丑陋道德表现在无所不能的银行家图尔克海默身上。但亨利希·曼在主人公身上不仅希望展示资本主义的强盛，还试图展示它的不稳固。小说结尾金融大亨感到精神郁闷、压抑。他对女孩玛茨珂的痴迷可笑又可怜，她具有人民的理智，内在的自由。她大方地嘲笑图尔克海默，他周围的人说：“那么个小女孩嘲笑与戏弄以成功人士图尔克海默为代表的整个制度。”

亨利希·曼按照漫画的法则塑造形象，有意把线条与比例混淆，突出与夸大人物特征。他的“几何风格”（别尔托），是二十世纪现实主义典型的一种虚拟。亨利希·曼以尖锐的粗线条画出的人物，具有停滞与不动的面具。《在懒人乐园里》塑造了一系列这样的讽刺脸谱，丑陋、卑鄙、凶恶、虚伪、自私、淫荡的人。正如在后来几部长篇小说中一样，亨利希·曼有时超越真实的范围，但他的社会敏感与讽刺才能令读者不会去怀疑作者是否准确地反映了现象的存在。存在呈现出来，“被引到外面”，像在漫画与宣传画中，本身成为艺术描写的直接对象。

341 ·



亨利希·曼与托马斯·曼 照片 约1900年

亨利希·曼的创作中对印象派手法的运用也带来了一定的艺术成果。它生动传神地表达了最初瞬间的视觉印象。不过，在他长篇小说的个别场景中，奔涌的色彩与生动的细节是为了尖锐地表达思想。色彩的表现力成为手段，为的是在情节发展中创造出极少变化的讽刺面具形象。

在亨利希·曼早期创作中，心理

分析被夸张讽刺幽默的描写所代替，出现了虚拟的怪诞世界，其中有一些丑陋的人。《在懒人乐园里》贯穿着"艺术"这一主题，它像其他一切一样，无法摆脱卖身投靠的命运。图尔克海默的意志把安德列亚斯包装成文学家，赋予他一些虚假的成就。"天才是用来挣钱之物"，宣布的这一无耻结论在小说中被多处证明。

《在懒人乐园里》是一部社会揭露小说，是十九世纪德国文学没有的。亨利希·曼的尖刻、坚定的立场、尖锐的手法成为德国文学中新的话语。在亨利希·曼的创作中，间隔时间不长的两本书，在创作中常常有极大的差异。在三部曲《三女神》(1903)中，作家试图远离讽刺塑造一个自由、幸福、不受阻碍发展的人，作家认为女主人公就是这样的人。她在发展中仿佛走过了三个阶段，与三部曲相对应，分别对政治(《狄安娜》)、艺术(《米涅尔瓦》)、爱情(《维纳斯》)感兴趣。

作家把女主人公放在理想环境中，她超脱于生活的重负，被赋予了能自由展现出众才能的一切。但她的生活是一条引向极端自私的道路。在现实本身中找不到自由、幸福、过着充实生活的人(而这个愿望本身对作者非常重要，并且后来他更成功地复制它)，亨利希·曼人为地塑造了这一形象。但这脱离了现实。

亨利希·曼发展的新阶段是长篇小说《垃圾教授》(1905)，它塑造了包含有很多历史与社会内容的教师格努斯的形象，该角色之名遂成为一个表达如下意象的普通名词：作为卑鄙的仇恨者、躁狂者、黑暗主义者与暴君，他却自认为是一个道德法规的遵守者；他的憎恨针对的是聪明与天才，自主，内心的宽广；对官方纪律不遵守就会引起他的愤怒。亨利希·曼无情地揭露普鲁士教育体系，他把德国学校描写成兵营一般，那里千方百计地抹煞个性与活跃的思想。这种学校的目的是培养守法公民。

格努斯是暴君，同时又是奴隶，践踏、贬低人的机会带给他虐待狂的兴奋。对学生的无限权力使他自认为了不起。但亨利希·曼让格努斯有个急剧的转折。他这个书呆子与道德遵守者爱上了"蓝色天使"酒馆的歌女，完全屈从于她。结婚后，他成为淫窟和骗子之家的主人。

· 342

作者将格努斯的举动引至荒谬。尖锐、夸大、怪异帮助展现性格的实质，以及产生这种性格的现实。这部讲述德国学校与教师的长篇小说与托马和施特劳斯相同主题的作品不同，不具有那种传统的叙事性。

完成《垃圾教授》后作家马上产生了三部曲《帝国》的构想。但在完成它之前，又创作了另外两部长篇《种族之间》(1907)与《小城》(1909)。长篇小说《小城》的情节发生在意大利，它与法国都是作家喜爱的国家。小说中到处是淘气的滑稽，善意的幽默，也不排除讽刺。"亨利希·曼进行了勇敢

的、格外成功的试验：他把在整个欧洲舞台上演的政治冲突，即资本主义自由派力量与反动力量间的斗争移到意大利小城，并且展示出，斗争所有参加者认为是宏大、悲剧、崇高的东西，其实都是闹剧，是市民间的鸡犬之争，而这些人却错误地把自己当作人类与历史命运的主宰”，米里姆斯基写道。

“……回首走过的路，审视我写的六部小说”，亨利希·曼自我总结说，“我看见自己从肯定个人主义到崇尚民主。在‘阿霞公爵夫人’中我为三个女神修了神殿，为了三位一体的、自由、美丽、享受的个性。而《小城》相反，是为了人民，为了人类。”人民本身不参与政客们的勾心斗角。人民轻信、纯朴，但盲目、没有主见，油滑的蛊惑者就能使其迷途。以各政治党派无原则的争斗为背景，出现了冒险分子，这是些没有荣誉与良心的人，蛊惑家、骗子，想不择一切地夺取政权，在心理上接近后来的法西斯分子。难怪亨利希·曼自己在谈及《小城》时说，这是处于“法西斯前夜的意大利”。滑稽与闹剧背后显现出此书的政治意义。

二十世纪一〇年代亨利希·曼发表了很多政论文章。他的文章《伏尔泰—歌德》(1910)、《精神与行动》(1910)呼吁文学应当有社会积极性，肯定思想与行为不可分的想法，现实主义艺术与民主的内在联系。文章《精神与行动》对亨利希·曼有着纲领性的意义，表达了贯穿他整个创作的思想。他是德国作家中为数不多的、以行动反对德国发起的第一次世界大战的人。他的特写《左拉论》(1915)的基础是文化与民主必须结合的思想。作家认为精神与行动的矛盾自古就是德国特有的。他创作于三十年代讲述亨利四世的两部曲，辩证地解决了这一矛盾，主人公取自于法国历史，并非偶然。

为亨利希·曼带来世界知名度的是完成于一战前的长篇小说《臣仆》。1916年它只印刷了十份；广大的德国读者了解它是通过1918年的版本。俄文1915年出版，译自手稿。《臣仆》与《穷人》(1917)、《首脑》(1925)一起构成了《帝国》三部曲。

小说题目本身已经显示出，作家对社会进行了规模极其宏大的概括。亨利希·曼在《帝国》中为自己提出的创作任务，与巴尔扎克与左拉的构思可以相提并论。《臣仆》的主人公迪特里希·赫斯林成为一个象征形象。这是一种形成于德国帝国主义的社会心理类型，后来它成为法西斯的支柱。亨利希·曼全新的现实主义表现在这种政治具体性之中。

赫斯林并非众人中的一员，他本人就是臣仆精神的化身，是活生生的性格中表现的臣仆本质。小说写的是主人公的生活，他从小就崇拜权力，无论其表现为父亲、教师还是警察。在柏林大学他加入了“新条顿主义”学生小组，忘我地融入这一组织，这个组织的想法与愿望替代了他自己。他当

过兵，不过很快就离开军队，回到故乡的城市，父亲死后他继承了工厂，有利可图的婚姻，与自由主义者“人民党”领袖、1848年革命的参加者布克的斗争，作者描绘这些画面都是为了反复强调赫斯林人性中主要的、不变的方面。他在精神方面与垃圾教授是同类，但他的活动范围要广阔得多。

人的内在品质往往通过某个外部细节来强调。但亨利希·曼由《在懒人乐园里》中外在的夸张描摹转为细腻的心理动机描写，不过在心理描写中也保留讽刺和政论的手法。像垃圾教授一样，赫斯林是奴隶与暴君。他心理的基础是对世界强者们的卑躬屈节，他很善于以此巩固自己的地位。亨利希·曼仍然对人与环境相互作用的机制感兴趣。

对赫斯林的讲述首先是对他不断变化着的社会地位的记录（这也适用于亨利希·曼其他很多小说的人物）。作家不愿对人物生活进行渐进的描写，不过在每个细节中都能看到赫斯林的社会取向——面对下属的或是统治者的姿态与手势，或是施以力量的愿望，或者相反，隐蔽的恐惧。

亨利希·曼向读者展示了德国社会的断面，它的各个阶层，从威廉二世皇帝到社会民主党人，后者与其说代表人民的利益，不如说出卖人民，善于与主子们达成有利于自己的协议（以拿破仑·菲舍尔蛊惑性的口号为掩护）。这部长篇小说的揭露手法之一在于把赫斯林作为威廉二世的同貌人。赫斯林盲目模仿自己崇拜的皇帝。原来赫斯林外表与内在实质都与皇帝相像。他们具有相近的心灵。在这独特的同貌中，两人都仿佛在表演某一出下流的闹剧。小说中把奈泽西城中的社会生活称为“庸俗的小丑剧”，这句话为弄清亨利希·曼本人如何理解所创作的内容提供了钥匙。

赫斯林很快变成了行动机械的机器人。社会本身也是机械的。在谈话与对发生的一些事件的反应中显示出互相制约、相互联系的人们千篇一律的心理。小说的结尾描写聚集了很多民众的威廉二世纪念碑揭幕仪式，具有象征意义。讲究的排场，华丽空泛的词句。但突如其来的暴雨把所有人都从广场上冲走。整个天空“从各个方向的地平线看都是暴雨如注，仿佛这一切是酝酿很久的暴发”。赫斯林蹲在水洼里，躲在了讲演台下。

在1938年7月2日发表在《真理报》上的《致我的苏联读者》一文中，亨利希·曼写道：“现在人们都清楚，我的小说《臣仆》既不是夸张，也不是歪曲……小说描写了后来掌权的那类人个性发展的前一阶段。”

在《帝国》三部曲的第二部长篇小说《穷人》(1917)中，作者力图以工人的眼光审视周围的现实。《穷人》标志着对新的、非资产阶级理想的探寻。在这部作品中赫斯林退到次要位置，尽管小说写的是巴里利赫与赫斯林的斗争，其间工人们不只一次地让善于支吾搪塞的敌人胆战心惊。虽然巴里利赫这一形象不总是令人信服——亨利希·曼不太了解工人圈子，但总的

来说，小说以独特的方式表达了世界大战最后那几年人民群众对积极的社会行动的渴望。《穷人》中找不到工人贫穷处境、饥饿、身体痛苦的细节，但详细描写了不公正、人的尊严遭到践踏、不可能过真正的生活而带来的道德折磨。亨利希·曼力图展示（尽管就表现力而言，远不如三部曲的第一部）在公开的冲突中捍卫自己权利的来自人民之人，及其阶级意识的觉醒、道德与精神成长。亨利希·曼是二十世纪现实主义大师中创作带有明显政治倾向的作家。

7. 托马斯·曼

托马斯·曼（1875—1955）也尖锐感受到资本主义进步付出的道德代价。他一生中的所有转折都与德国历史紧密相关。甚至受尊敬的古老市民家族代表——父亲的商行的破产，被他当作带来新风尚的时代典型现象而加以接受。慕尼黑技术学校毕业后，托马斯·曼在保险公司工作了几年，之后全身心地投入文学创作。他的第一部短篇发表于1894年。

344·

与哥哥亨利希·曼不同，托马斯·曼直到二十年代初还持保守主义与宗法思想，他当时相信，这样可以避免国家道德恶化。1914年他与许多德国作家一起站在了发动世界大战的德国一边。托马斯·曼的继续发展将他引向民主与反法西斯。已是世界著名作家、1929年诺贝尔文学奖获得者的他，在希特勒上台后离开德国，先后侨居瑞士、美国。法西斯垮台后，他每次到东、西德两国都是短住。作家最后在瑞士去世。

托马斯·曼的创作深深植根于德国文化中。他自然地倾向于德国文学特有的哲理性。作家发展了这一传统，后来创作出智力小说的民族类型，在其创作中智力与艺术表现力结合起来。

为托马斯·曼带来德国与世界声誉的，是长篇小说《布登勃洛克一家》（1901）。这部长篇小说以家庭纪事的形式写成，包含着很多社会历史内容，显示出作者对史诗形式的喜好。布登勃洛克家族的命运在作家笔下获得了概括意义。后来托马斯·曼说，给他“深刻印象的是意识到一个真理，对某个地方状况的艺术概括，不仅可以成为德国的、而且可以成为全世界的生活形式的概括”。

小说带有自传性。托马斯·曼仔细研究了自己家族的过去。其中也记载着历史本身发展的印迹，帝国主义时代典型的新生活形式对宗法市民秩序的取代。布登勃洛克家的商行逐渐衰败，在与更油滑、无耻的商人的争斗中失败。这部讲述一个家族灭亡的小说，也讲述了宗法市民美德的破灭，帝国主义统治下的暴虐以及深刻的危机与时代的交替。小说中讲述布

登勃洛克家族四代人，代表着市民阶级的各个历史阶段。作者很少直接描摹历史事件本身，而是在人物的命运中，通过他们的世界感受，阐释时代。

"市民"这一概念对托马斯·曼有着丰富的涵义，后来他在《吕贝克作为精神生活的形式》(1926)、《歌德作为市民时代的代表》(1932)等文章中都提到过。对他来说这个概念包含着公民性、责任、使命、诚实、劳动、对善良传统的信仰。但作家不得不悲哀地宣告，市民在历史上注定灭亡。在贯穿他整个创作的二律背反"市民—艺术家"中，他揭示了市民的精神局限。作家笔下所有最聪明、才华横溢、细腻的人物都不可避免地与市民圈子格格不入。

约翰·布登勃洛克代表的第一代，体现了尚未脱离与人民联系的稳固的市民秩序。他精力充沛、坚毅、有主见、生意中很走运。他的儿子是个体面温和的人，生意经营得不错，但个性不那么宏大。1848 年革命后，他已不大相信旧制度不可动摇。对第三代托马斯和克利斯蒂安来说，内心已与商行格格不入。在他们身上，反省这一特征得到发展——这在家族中是个不寻常的现象。参议员托马斯貌似保持着平静，但他内心已疲倦而消沉。他试图对周围人与自己隐瞒商行的衰败。托马斯的儿子汉诺是第四代的唯一代表，他在家谱中自己的名字下划了条线，意味着他之后家族不再存在。这个男孩身体不好，但很有音乐天赋。生活引起他的恐惧与反感。

托马斯·曼的《布登勃洛克一家》与高尔斯华绥的《福尔赛世家》、罗歇·马丁·杜·伽尔的《蒂博一家》、高尔基的《阿尔达莫诺夫家的事业》有很多共同之处。这些家族长篇小说上升到讲述时代的高度，标志着二十世纪现实主义的特殊方向。

作品本事作用的降低，心理超过事件，概括与象征性细节的特殊意义，均服务于人物外表与心理描写的固定主题的特殊体系。《布登勃洛克一家》的诗学中，所有这些及其他一些特点总体上构成了不可分割的整体。作家的特点是史诗般的从容甚至故意放慢事件发展的速度，描写的平稳与详细。托马斯·曼以自己的这些特点继承了十九世纪现实主义传统和俄国古典文学的传统，他一生中都充满感激地写到俄罗斯古典文学，尤其推崇托尔斯泰，其次是屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、契诃夫，"阅读这些十九世纪俄国伟大作家的作品，是我文学教育的主要组成部分，至今如此。当我二十三岁左右写《布登勃洛克一家》时，这一史诗创作超越了我年轻的力量，我有时想放弃，正是每天阅读托尔斯泰给我以力量，坚持把这部沉重的小说完成"。托尔斯泰小说的宏大史诗性及其力量，正是这一点首先鼓舞着托马斯·曼。同时在作家的第一部长篇与这一时期的众多短篇中独特地体现了新的思想。

· 345

在晚年的最后几部作品中，托马斯·曼很少能达到《布登勃洛克一家》与早期短篇小说中的那种印象派的新鲜感与率真。《布登勃洛克一家》让读者生动地感受到古老市民家庭的氛围，而在小说《托尼奥·克律格》中则是吕贝克市的氛围，拥挤的楼房，中世纪的古塔、教堂，还有带来大海气息的、永远强劲的海风。

率真与智力性并不矛盾。作家早期创作中就已出现了一个坚定的愿望：在不同作品中变化、发展、深化相近的主题、冲突与对照。现实、社会与天赋、精神、艺术之间；"正常"、"健康"的生活与心灵的细腻、充满崇高精神、"病态"之间；市民与艺术家、伦理与美学、美与道德、生与死之间，所有这些矛盾在托马斯·曼的作品中不止一次地出现，而且作家不让其中任何一方面占绝对优势。

这时托马斯·曼开始创作一系列作品，通常被称为"艺术家作品"。从早期短篇小说与长篇《布登勃洛克一家》、《王爷殿下》，从唯一的戏剧《佛罗伦萨》(1906)到晚期长篇小说《浮士德博士》(1947)，作家对艺术家与生活之间的关系一直兴趣不减。问题不能仅归结于文学对社会的责任。生活与渴望生活的艺术家这种划分本身具有典型性，这个题目不仅对于托马斯·曼，而且对于各个时期德国文学的许多作品都有意义。

研究者们多次强调这一问题对于作家有自传意义，这一猜测不无根据。短篇《托尼奥·克律格》(1903)在一定程度上带有自传性。主人公是个受孤独与分裂折磨的作家，他向往普通生活的世界("平凡的欢乐")，尽管他以作家敏锐的目光看透了他全心向往的人的局限。短篇小说中提到克律格的朋友——俄国女画家丽扎维塔·伊万诺芙娜，称他为"迷失的市民"，揭示了他内心的矛盾。但托尼奥·克律格仍然首先是个艺术家，正如没来得及显示自己杰出音乐才能的汉诺·布登勃洛克。

如果《托尼奥·克律格》中作家的同情在艺术家、创作与精神一面，那么同时期其他作品中则是从另一面来看问题。短篇《特里斯坦》的主角，作家史平奈尔是个值得深刻怀疑的个性。令人怀疑的有他的文学工作和他与商人妻子迦伯列勒的关系，后者导致了一位美好女性的毁灭。

戏剧《佛罗伦萨》中出现了类似的问题，剧情发生在文艺复兴时期。想争夺佛罗伦萨权力的两个人分别是绰号"了不起的"艺术慈善家、享乐世界观的热烈捍卫者美第奇和以精神、良心、责任与美抗衡的苦修士萨瓦那罗拉，且萨瓦那罗拉获胜。但剧中既有警示——争夺权力的精神会失去高度，又有预言——萨瓦那罗拉自己将很快灭亡，理智与精神失去生命就变得无力。

在托马斯·曼的早期创作中，他对讽刺的独到理解就已起到重要作用。

作家的讽刺产生于现实世界的客观矛盾性，指向矛盾的双方。作家的这一立场中有某种相对主义和智力游戏的成分。托马斯·曼远没有像浪漫主义者那样把讽刺当成超越庸俗现实尽情飞翔的手段。他把讽刺当成一种"中庸"的姿态，将"市民—艺术家"对立即产生讽刺性。艺术家是"迷失的市民"，同时既向往周围环境，又排斥它。蔑视与羡慕、优越感与自卑感非常独特地结合在人物身上，讽刺地表达了这些矛盾情感的复杂关系，以及彻底解决冲突的不可能。后来在长篇小说《魔山》中，托马斯·曼表达了自己对"中庸"的观点，将其视为"驾驭矛盾的英勇劳动"，是清醒认识到自己心灵与世界中存在着矛盾的同时保持清晰、坚定、坚强。

·346

但艺术家与生活、崇高精神与现实的对立也给予了托马斯·曼其他的艺术可能。在托马斯·曼的早期创作中，最能预示他成熟的现实主义的是短篇小说《死于威尼斯》(1912)。正是在这篇作品中我们最明显地看到，艺术家与生活的相互关系，远比它们看上去包含的东西要多。对立而同时又联系的一对概念"艺术"—"生活"，正如作家笔下常常出现、并多次从各个角度阐释的"秩序—混乱"、"理智—无法控制的激情"、"健康—疾病"等其他矛盾一样，显示出丰富的各种可能的正面与反面意义，最后构成坚固、密实的由各种内容不同的形象与概念组成的网，这张网所"捕捉"到的现实比情节中表达得更多。托马斯·曼的写作手法、技巧，首先在《死于威尼斯》中形成，后来在《魔山》、《浮士德博士》中加以高超地运用，可以定义为在所写内容之上，以情节为底色的第二层写法。只有极肤浅地阅读《死于威尼斯》才会把它仅仅当作讲述一个突然对美丽的塔德济奥产生炽烈爱情的老作家的普通故事。这个故事显然还有更深刻的意义。1912 年小说发表，许多年之后，托马斯·曼说："我不能忘记当时写作中有时控制我的满足感，如果不说是幸福感的话。一切都聚拢在一起，凝结成纯净的晶体。"

小说主人公作家古斯塔夫·阿申巴赫是个内心空虚的人。但他每天靠毅力与自律激励自己顽强从事琐碎的工作。阿什巴赫的耐力与自控与托马斯·布登勃洛克很相像。但他的坚韧不拔没有精神支柱，显得没有说服力。在威尼斯作家被难以遏止的、有失体面的、反自然的欲望所控制，内心的瓦解打破了他耐力与美德并不坚固的外壳，但衰败与混乱的主题不仅与主人公有联系。威尼斯暴发了霍乱。城市上空飘浮着甜腻的腐尸味。漂亮的宫殿与教堂不动的轮廓下掩盖着传染、疾病与死亡。在画面与细节的这种"主题性"，在"已写成的东西"上雕刻方面，托马斯·曼达到了独一无二、炉火纯青的艺术水准。

艺术家的形象成为不可替代的焦点，它能将内在、外在的过程聚集为一个整体。威尼斯之死不仅是阿申巴赫的死亡，这是一场死亡的泛滥，它标

志着第一次世界大战前夜整个欧洲现实世界面临的灾难。难怪小说第一句是:“二十世纪某年……欧洲大陆形势险恶,好几个月来阴云密布……”

《布登勃洛克一家》后,托马斯·曼创作了第二部长篇《国王的神圣》(1909),这是一部假想与半寓言性的作品。作家描写了某个德意志公国,几乎不可思议地保留了宗法制度。二十世纪的标志——技术、无所不能的工业大亨、控制着公众意见的报业,这些附加在陈腐的、几乎丧失现实性的体系之上。公国处于彻底衰败之中。作者充分描写了它的枯竭、“浮华与褪色的宏伟”。

王子形象与托马斯·曼的艺术家形象相仿。他的整个生命服从于忘我的自控力,但在这部小说里这意味着机械地履行仪式。贫穷的公国突然得救,这归功于王子与美国百万富翁女儿的婚姻。童话般的轻巧结局标志着这种出路并不真实。细腻忧伤的讽刺萦绕着整个叙述进程,公国轻歌剧式的命运在作者看来是脆弱的基础。在此之上,像在《死于威尼斯》中一样,作者描画出他眼中最重要的问题。在《国王的神圣》中又一次展现出自那时起托马斯·曼特有的愿望:在描绘中,除形象说服力之外,还布有基石,上面有读者看不见,但却可以猜到的现实,重大历史过程的现实。

长篇小说《国王的神圣》遭到反动批评界的攻击,他们从该作品中看到了对德意志帝国的讽刺。托马斯·曼发表文章与某个有世袭统治权的德国公爵辩论,捍卫艺术家进行诗意虚构的权利,这其中作家讲到了自己作品的“寓意外衣”。文章里说,真正的描写对象不是德国的一个小公国,而是更宏大的现实。实质上,托马斯·曼这时就已解释了自己双层描写技巧的一个方面,后来这一手法又得到了充分发展。

347·

理论与政论文章是他创作的重要部分。《比里泽与我》(1906)是一篇有理念意义的文章,创作原因是吕贝克居民的谴责,他们不喜欢《布登勃洛克一家》中的某些形象取自于真实的生活原型。托马斯·曼否定了复制现实生活中人物的肤浅谴责,他肯定了“将现实主观深化”的权利。后来他把自己的这篇文章称作“作者与现实之间关系的辩论性研究”。

托马斯·曼认为,小说是某种复合的体裁,包括叙述、戏剧与抒情的因素(《关于戏剧创作的经验》,1908年)。实质上作家讲的是将现实主义进行丰富的可能性。

1890—1918年德国各文学流派的发展不是相互孤立的,生活常常向作家提出相似的问题。不同年代,在各种流派范围内文学都取得了大小各异的艺术成果。尽管它们认识现实的程度不尽相同,但可以体现出文学在这个时期的共同进步。

文学怀疑现有的政治、社会、道德秩序的稳固性。它预感到灾难性动荡

的临近。从十九世纪九十年代开始，文学坚定地呈现了人的不稳定及其意识的易变性。各流派作家都对肉眼看不到的、秘密的、无意识的东西特别感兴趣。

这一时期德国文学中的生活常常以室内的形式来表现。但对普遍事物的关注度不断提高同样具有典型意义。在表现主义诗歌中写了很多概括的人、多数的人（尤其在战争年代）。群众出现在年轻作家德布林的小说里（《王龙的三跳》，1915 年），此后不久他成为二十世纪德国现实主义长篇小说的作者之一。但即使作家仿佛仅是在集中描写个人事件时，其背后也越来越清楚地显露出普遍事物的规律性。现象与本质、具体与以各种形式表现出来的规律之间形成了新的艺术关系。

这段时期的德国文学，尤其是后来几十年，与其他文学相比，最突出的特色是：特别偏重哲理性，并将其当作认知生活的一种方式。

第八章　奥地利文学

十九世纪末二十世纪初，奥地利文学在欧洲文学中不仅占据一席之地，而且首次发挥着举足轻重的作用。世纪之交可以看到奥地利精神生活的明显高涨。

如果说以前奥地利对世界文化的贡献局限于音乐与戏剧，那么现在情况则迥然不同了。奥地利获得世界声誉的有绘画（古斯塔夫·克利姆特、奥斯卡·柯克西卡、埃贡·库勒）、建筑（奥托·瓦格纳、A. 劳斯）、哲学思想（马赫、弗洛伊德、马丁·布伯）。吸引全世界关注的还有奥地利作家的创作——施尼茨勒、霍夫曼斯塔尔、里尔克、茨威格、韦尔弗、特拉克尔、卡夫卡、穆齐尔等。

这一创作高峰是由社会、历史原因决定的。奥匈帝国的解体早已开始，1918 年仅仅意味着持续几十年的过程的完结。随着国内资本主义的发展，社会与民族矛盾愈来愈严重地动摇了帝国。有时能以地震预测般的敏感捕捉到危机临近的文学不能不反映这些矛盾。不断加剧的社会危机，国家生活旧形式的逐渐瓦解——这一切都对精神文化产生了质的影响。以往奥地利文学持续憧憬一种理想的和谐，即以崇高“温顺”克服生活阴暗面，现在变成了悲剧式、甚至启示录般的情绪。后来西方无论哪里谈起各种危机，政治、思想或是文化的，总可以肯定，在表达这些危机的人中有不少奥地利人的名字，哪怕只是奥地利裔。而且奥地利人，比如弗洛伊德或者卡夫卡，或克利姆特，勋伯格，常常是二十世纪极端文化倾向的代表者。奥地利也产生了社会政治生活的某种“极端性”：犹太复国主义者、维也纳记者赫茨

· 348

尔和未来的德国法西斯头目希特勒都出生于奥地利。

为何会如此？这首先是因为，在这个民族成分复杂、受到离心政治力量严重影响的帝国中，旧资本主义世界眼看着在不断分崩离析；第二，在这里，十九和二十世纪之交的文化危机与健康的、在与一切危机抗衡中不断强大的精神传统处于明显矛盾之中。这传统没有像在德国那样接受浪漫主义的影响，而奥地利的作家几乎无不受到危机思潮的影响。

而在十九世纪八十年代末，却仿佛没有迹象预示即将到来的混乱。社会的理想依然是舒适与满足，主要文化财富是轻歌剧、温和的喜剧与音乐剧。最受推崇与最发达的文学体裁是不太深刻、但尽量俏皮轻松的文学哲理“小品”（世界上任何时候、任何地方都再没有这样过），也就是小品文或是文章（主要是谈论戏剧）。人们甚至长篇小说读得都少得多了，更别提诗体悲剧与抒情诗了。而人们在街上、咖啡馆里、俱乐部里到处都竞相议论每个新小品。而这一体裁的某一成功之作会让一个文学新手迅速成名。时代的文学偶像是一些熟练老道的记者，他们的名字现在早已被遗忘。茨威格的回忆录中生动讲述了这段时期维也纳的精神气氛。

到了九十年代这种田园画面就已明显改变。震惊资产阶级市民的文化事件一件接一件，而且问题不在于某个具体流派的活跃。有不少思潮与流派，它们在复杂的相互作用中共存。自然主义、印象派、新浪漫主义、新古典主义、批判现实主义在1890—1900年间共同存在，常常交织在同一作家的创作中，构成其创作的各个阶段（巴尔），或者在同一部作品中构成奇特的共生现象（霍夫曼斯塔尔）。

十九世纪九十年代的主导流派是印象主义。但由于自身美学——就最本质而言是不同风格的混合——的特点，它不是也不可能是单一的。它的取向是融于各个文化时代的风格，享受美好事物中的游戏，包括对“美好”这一概念各不相同的解释。正是这种享乐主义的因素将印象派与过去的“轻歌剧”时代联系起来。

1. 维也纳“现代派”

十九、二十世纪之交不安分的折衷主义诗学的典型表现是赫尔曼·巴尔（1863—1934）的创作。他最初是自然主义作家，但对风行全欧、从英国前拉斐尔派开始呈上升趋势的“现代派”极为敏感地作出反应，“现代派”自我欣赏、轻佻、富于装饰。这种风格逐渐形成整齐划一的传统，在自己朦胧、精致的外壳深处隐藏着对灾难的预感。它培植的悲观主义，对美好世界将面临不可避免的瘟疫的感受，赋予了它颓废的色彩。

奥地利文化传统与这种情绪上与之格格不入的事物相互作用，导致了这种欧洲所有发达国家之共同现象的最强化的、矛盾而又自有魅力的形式。

巴尔成为奥地利的第一位“现代派”信徒。他不仅培养出文学维也纳“现代派”，也为与之相近的以克利姆特为首的“分离”[1]派画家奠定了理论基础。维也纳“现代”派成员包括阿尔腾贝格、施尼茨勒、里哈尔德·贝尔·霍弗曼及其为数众多的追随者。作为该流派主要理论家，巴尔受经验批评主义者马赫思想的鼓舞，称把真理归结为感觉的马赫学说为“印象派哲学”。巴尔认为，印象派中有很多东西与奥地利，尤其是维也纳的精神气质相适应：善于投入现在的瞬间，细腻地感受它，认为行动、意志的作用不大，具有用于分析情绪与感受多种游戏的洞察力。

· 349

巴尔的思想最等值的艺术表现与其说是在他本人尽管丰富、多体裁、多样式，但很快就枯竭了的创作中——只有几部讲维也纳上流社会与艺术名士派生活的俏皮喜剧有意义，如《维也纳妇人》(1900)、《音乐会》(1909)等，不如说是在彼得·阿尔腾贝格(1859—1919)的短篇与小品中。其作品集的名字都非常准确地点出了作者的叙述风格——《我对此的看法》、《一天为我带来什么》、《生活童话》等。它们表达了对无穷变幻的缤纷世界轻松的、仿佛是蜻蜓点水的一瞥。阿尔腾贝格感兴趣的是不显眼、不出众的人物，他的视线首先集中在小事上、“生活的蜘蛛网上”。

至于这位终日坐在维也纳市中心“颓废派”聚集的“格林斯德”咖啡馆里，仿佛是个名士派的作家阿尔腾贝格地位如何，霍夫曼斯塔尔的评价可以证明：“他的故事像是小湖，你弯下腰来，想看清小金鱼或是石子，但忽然看到了人的面孔……以下三种力量产生了这位诗人：把与人们的关系、自己的外在命运当成戏剧来享受的艺术家的力量；面对生活中不可避免艰难时温和微笑、乐观感受生活的力量；热爱语汇的文学家与热爱戏剧的演员的力量。”

阿尔腾贝格关注的不是思想、感受，而是情绪。他对世界的感知，就实质而言是情绪性的。从这位维也纳印象派作家的小品与悖论中明显看出其对周围生活的不接受，但这是名士派式的不接受。阿尔腾贝格远没有表现主义者与未来派为之献身的那种明显的乖谬行为，他擅长的是忧郁地远离社会谱曲的时代喧闹，以及广义上的演员、艺术家对个人精神生活细节的孤芳自赏。在生活不公正面前的无力，表现在忧郁的悲伤与宽容的嘲讽里。阿尔腾贝格是小品艺术家，他喜爱的体裁总是一种片段：从日常笑话

① “分离”一词源自古罗马政治术语，指古罗马平民与贵族斗争的一种方法。

到散文体短诗、寓言式悖论。抒情内省的细节是主导阿尔腾贝格的主题，也是主导整个奥地利印象派的主题。阿尔腾贝格从施季弗杰尔的创作中汲取精华，自己则也为整个体裁的传统奠定了基础，这一体裁在奥地利文学的后面几十年中一直保留下来。

维也纳印象派更广泛、更完整地表现在阿图尔·施尼茨勒（1862—1931）的创作中。他受过医学教育，且从医二十多年，其作品中表现出对人下意识深层心理的精细了解，这不是对同行弗洛伊德的借鉴，而是与他的学说不谋而合。

350·



阿图尔·施尼茨勒 杜里宾画作 1920年代

刚刚走上创作道路的施尼茨勒是个印象派气质的小品文作家、诗人。他首先是作为剧作家得到承认。首演是在1893年，由七个幕间剧组成的戏剧《阿纳托尔》为观众展示了一个有魅力、光彩照人，但毫无用处的假绅士，维也纳沙龙的常客。记录维也纳交际花生活与习俗的话剧《逢场作戏》（1896）证实了作者的社会洞察力与机智。这一题材在《轮舞》（1900）中得到了继续，当局多次由于其内容“色情”而禁演该剧。轻松、生动、自然、辛辣的对白保证了最初的这几部虽内容不太深刻、但却具有印象派式精致的戏剧的成功。

施尼茨勒的严肃戏剧始于历史喜剧《绿鹦鹉》（1899），它歌颂了法国大革命的民主成果。施尼茨勒的另一部历史剧《青年梅达尔德》（1910）浸透了文化历史乐观主义。随着奥匈帝国临近瓦解，施尼茨勒的创作中增加了社会批评的分量。他的社会批评剧《贝恩哈迪教授》（1912）引起了很大反响，其中作者喊出了反对种族歧视，反对排犹主义的声音。施尼茨勒强调主人公的个性尊严，同时谴责他回避政治斗争：劳动知识分子的非政治性被展示成一种值得怀疑的不抵抗，一种消极、危险的社会因素。同样的主题在最重要的一部长篇小说《通往自由之路》（1908）中得到发展。

施尼茨勒作为心理学家，在小说中先于乔伊斯很多年且很高超地运用

了“意识流”：先是在因此而出名的短篇《古斯特尔少尉》(1900)中，后来更精巧地表现在中篇《艾尔泽小姐》(1924)中。

施尼茨勒以对主人公心理的细腻描写见长。他的戏剧、短篇小说、长篇小说的情节总是建立在设计得无可挑剔的动机链上。但其中超历史的构架也很明显：在他及其同流派者的作品中，冲突的核心是不变的，无论情节发生在哪个时代。以此作者表达的愿望是：令感受超越“完结”与“瞬间”的边界，超越时代强加的人物原型。这方面尤其成功的是以“黄金”世纪——十八世纪为背景的作品。在维也纳派的艺术实践中——除施尼茨勒以外，首先是霍夫曼斯塔尔、沙乌卡里、布列——那是个迷人的时代，充满了宫廷阴谋、慵懒的爱情游戏、迈诺艾舞、钟式裙与箍骨裙(让我们回想一下其他国家的类似现象，比如俄国艺术中的索莫夫、贝努阿、库兹明等人)。这并非真正意义上的“历史”短篇小说与历史剧，其中只不过将现代的服装与道具换成了古代的，而人物实质上并没有改变。这些人物是软弱的，在情欲之网中挣扎，在死神面前显示出无力。无论是十八世纪还是施尼茨勒的时代，都是死亡战胜了爱情。

爱情与死亡的二律背反——常常表现为“永恒”的艺术与“易朽”的生活——吸引着少年时代的霍夫曼斯塔尔(1874—1929)，他读贵族中学时就加入了巴尔的学派。霍夫曼斯塔尔几乎是整个世界文学史上诗人异常早熟绝无仅有的例子：十五岁少年的诗作现在被公认为德语诗歌的典范。没有其他诗人能如他那般细腻完美地表达生活的微小感受与印象派细节。诗行里记录着的一串串几乎无法捕捉的轻盈思绪，充满了音乐美，甚至使人联想起德彪西的钢琴曲《瞬间》。



霍夫曼斯塔尔《恺撒与巫婆》剧首画
亨利·福戈勒尔《因捷里》杂志 1899 年

霍夫曼斯塔尔是位非常挑剔的大师，一生中他只发表了几十首不长的诗作，几乎每首都成为印象派诗歌的杰作，带有新浪漫主义的哲学色调。他

写的更多的是其他体裁。十九世纪九十年代霍夫曼斯塔尔积极参与格奥尔格的《艺术之页》,年仅十七岁就发表了第一部戏剧。最初他创作的是一些抒情独幕剧《昨天》(1891)、《提香之死》(1892)、《傻子和死神》(1893)。这些作品的思想冲突建立在"纯洁"、"崇高"的永恒艺术与"肮脏"、"庸俗"的现实生活的矛盾之上。仿希腊风格的戏剧《埃勒克特拉》(1904)与《俄狄浦斯和斯芬克司》(1906)带有一丝颓废派式的神经质,也表现了同样的题材。

霍夫曼斯塔尔对被资本主义精明沾染的日常生活的反感,决定了后来轻松、简朴的喜剧中独特的舞台过去主义。他让自己的人物穿上过去久远时代的服装,最常见、最成功的是洛可可时代华丽宫廷爱情的钟式裙与坎肩(《克里斯蒂安归来》,1907 年;《玫瑰骑士》,1910 年)。

霍夫曼斯塔尔对中世纪宗教奇迹剧的风格创新也在奥地利戏剧艺术中留下了痕迹。《花花公子》(1911)传统上许多年来成为萨尔茨堡戏剧艺术节每年的开篇剧目。这个具有象征性丰富内涵的寓言讲的是,人们的努力徒劳无益,以及痛苦具有净化力量。其中基督教关于忍让的说教与欧洲人道主义的训诫结合在一起,但作者也意识到两者都蓄含着危机。这一主题的变奏出现在霍夫曼斯塔尔晚期新巴洛克风格的戏剧《萨尔茨堡的世界大舞台》(1922)中。

霍夫曼斯塔尔的多数戏剧是诗体的。其中许多成为里查德·施特劳斯剧作的脚本。但最有生命力的是非诗歌体的戏剧,它们是"严肃的",社会批评与哲学论证的,一战结束且帝国崩溃后那一阶段霍夫曼斯塔尔主要创作这类作品。戏剧《难以相处的性格》(1921)与《塔》(1927)与抒情诗和为数不多的以历史为情节的短篇一起构成了他遗产的重要部分。唯一长篇《安德列阿斯,又名联合者》——洛可可时代的教育长篇小说没有能完成。

霍夫曼斯塔尔在艺术创作上并不均衡。在"安静时代",显而易见,霍夫曼斯塔尔与其他新浪漫主义者这一代人根深蒂固的特点是:积极渴望反映生活之真正艺术能量的强烈闪烁,这种闪烁在他们那里只能通过抽象的、思辨的暗喻与图解的特性层来实现。但随着时代社会对抗的加剧,这一代最优秀作家的创作越来越稳步地走到现实主义轨道上来。从霍夫曼斯塔尔的戏剧与文学批评文章可以很清楚地看出,作家如何克服了自己的新浪漫主义唯美思想。在他的美学意识中,生活的概念也在改变。如果最初对霍夫曼斯塔尔来说,生活就是享乐式地吞吃个人感受的所有细节与色彩,如"海浪闪烁"(这与狄尔泰、齐美尔的后尼采主义"生活哲学"相符),那么后来,尤其是第一次世界大战影响下,生活的概念迅速拓宽了:个人命运与民族命运相联,出现了个人应当为民族精神传统负责的思想。将文学与哲学体裁合成"新神秘剧"的新浪漫主义幻想逐渐消失了,取而代之的是对民间

艺术与古典艺术传统的珍视。文化与文学的概念充满了新的涵义，霍夫曼斯塔尔后来将其理解为“民族的精神空间”，即与“血与土壤”狭隘的沙文主义对立的、不断进步的民族传统活的、永不枯竭的源泉。

在揭示奥地利文化与文学的独特性，论证奥地利与德国文学传统的差异、许多方面甚至是对立的过程中，霍夫曼斯塔尔做出了最大的贡献。

2. 里尔克　克劳斯　特拉克尔

· 352

布拉格人里尔克（1875—1926）是二十世纪杰出的诗人。他的创作，尤其是早期创作，与维也纳“现代”派关系密切。这里比任何地方都显示出时代转折所起的作用。重新被提升到高超技艺的古典诗歌的最高成就与理想，需要与经历深重文化及世界观危机的思潮斗争。

里尔克的诗歌容纳了时代最复杂的精神问题。阐释者常常不倦地为其寻找哲学等值物，要么是卡斯涅尔的新柏拉图相面术，要么是胡塞尔的现象学，要么是海德格尔的存在主义。不过里尔克的诗歌从一开始就是极民主的，充满“简单的词”。他就曾亲自在劳动者中间散发最初自费出版的一些小册子。里尔克的早期作品集充满民间文学主题：《生活与歌曲》（1894）、《祭神》（1896）等。

在里尔克的精神成长历程中，俄罗斯起了突出的作用。他期待与俄国的相遇，预先就觉得它是亲近的。到俄罗斯朝圣是当时奥地利与德国作家的时尚。但巴尔、卡斯涅尔、卡泽尔利格、巴尔拉赫四人中谁都没有像里尔克那样迷恋俄罗斯，他甚至有几年变成了头号的“斯拉夫派”，他生命即将结束时在给茨维塔耶娃的信中坦言，俄罗斯构成了他精神实质中最基础的东西。两次俄国之行（1899—1900）的成果是诗集《日课经》（1905），以俄国僧人的祈祷形式写成。里尔克说，在俄国他受到了兄弟般的接待，并且敏锐地感觉到人与人之间相通的这种氛围，某种共同性的神秘感受。他见过托尔斯泰，与莫斯科、彼得堡的文学艺术圈子密切接触，尤其近距离接触的是农民诗人德拉仁，甚至还自己尝试着创作俄文诗歌（“若我生来就是个普通农民，我一定有一张大而宽阔的脸”）。里尔克译自俄文的《伊格尔远征记》、莱蒙托夫的诗构成了整个时代。

这个时期俄罗斯艺术流派中让这位奥地利诗人感兴趣的，是与辞藻探索、古俄罗斯风格更新相关的派别（所谓的仿俄罗斯风格）。文学中与这些现象类似的首先是安德烈·别雷的《交响乐》和列米佐夫对伪经的摹拟，它（像古代俄罗斯的“语言”）打破了散文与诗歌的界限，创造出有韵散文或与散文相通的诗歌的典范。里尔克本人也有这些道路上的尝试。如节律短篇

写的更多的是其他体裁。十九世纪九十年代霍夫曼斯塔尔积极参与格奥尔格的《艺术之页》，年仅十七岁就发表了第一部戏剧。最初他创作的是一些抒情独幕剧《昨天》(1891)、《提香之死》(1892)、《傻子和死神》(1893)。这些作品的思想冲突建立在"纯洁"、"崇高"的永恒艺术与"肮脏"、"庸俗"的现实生活的矛盾之上。仿希腊风格的戏剧《埃勒克特拉》(1904)与《俄狄浦斯和斯芬克司》(1906)带有一丝颓废派式的神经质，也表现了同样的题材。

霍夫曼斯塔尔对被资本主义精明沾染的日常生活的反感，决定了后来轻松、简朴的喜剧中独特的舞台过去主义。他让自己的人物穿上过去久远时代的服装，最常见、最成功的是洛可可时代华丽宫廷爱情的钟式裙与坎肩(《克里斯蒂安归来》，1907 年；《玫瑰骑士》，1910 年)。

霍夫曼斯塔尔对中世纪宗教奇迹剧的风格创新也在奥地利戏剧艺术中留下了痕迹。《花花公子》(1911)传统上许多年来成为萨尔茨堡戏剧艺术节每年的开篇剧目。这个具有象征性丰富内涵的寓言讲的是，人们的努力徒劳无益，以及痛苦具有净化力量。其中基督教关于忍让的说教与欧洲人道主义的训诫结合在一起，但作者也意识到两者都蓄含着危机。这一主题的变奏出现在霍夫曼斯塔尔晚期新巴洛克风格的戏剧《萨尔茨堡的世界大舞台》(1922)中。

霍夫曼斯塔尔的多数戏剧是诗体的。其中许多成为里查德·施特劳斯剧作的脚本。但最有生命力的是非诗歌体的戏剧，它们是"严肃的"，社会批评与哲学论证的，一战结束且帝国崩溃后那一阶段霍夫曼斯塔尔主要创作这类作品。戏剧《难以相处的性格》(1921)与《塔》(1927)与抒情诗和为数不多的以历史为情节的短篇一起构成了他遗产的重要部分。唯一长篇《安德列阿斯，又名联合者》——洛可可时代的教育长篇小说没有能完成。

霍夫曼斯塔尔在艺术创作上并不均衡。在"安静时代"，显而易见，霍夫曼斯塔尔与其他新浪漫主义者这一代人根深蒂固的特点是：积极渴望反映生活之真正艺术能量的强烈闪烁，这种闪烁在他们那里只能通过抽象的、思辨的暗喻与图解的特性层来实现。但随着时代社会对抗的加剧，这一代最优秀作家的创作越来越稳步地走到现实主义轨道上来。从霍夫曼斯塔尔的戏剧与文学批评文章可以很清楚地看出，作家如何克服了自己的新浪漫主义唯美思想。在他的美学意识中，生活的概念也在改变。如果最初对霍夫曼斯塔尔来说，生活就是享乐式地吞吃个人感受的所有细节与色彩，如"海浪闪烁"(这与狄尔泰、齐美尔的后尼采主义"生活哲学"相符)，那么后来，尤其是第一次世界大战影响下，生活的概念迅速拓宽了：个人命运与民族命运相联，出现了个人应当为民族精神传统负责的思想。将文学与哲学体裁合成"新神秘剧"的新浪漫主义幻想逐渐消失了，取而代之的是对民间

懂的情感魅力减弱了。

里尔克的晚期诗歌标志着他精神的转向,他哲学诗歌观念的极大深入。如果说在世纪之交他把意义重心放在精巧复杂的个人世界的自在价值,而"物质世界"只是超越世界的、无个性的创造力的迸发,那么《杜伊诺哀歌》、《献给俄耳甫斯的十四行诗》中客观存在的范畴占据主导,而诗人的使命在于特殊地服务于全民的一致,以人道主义为基础获得的人们间的兄弟情谊。里尔克晚期的这些主题引起了茨维塔耶娃与帕斯捷尔纳克的赞叹与关注。1925—1926 年三位作家间的通信本身就是独特的文学纪念物,标志着两种相邻文化的现实的、相互丰富的交往。

与维也纳印象派有着这样那样关系的现象有:茨威格的崭露头角,他早期的短篇与施尼茨勒相近;还有穆齐尔(1880—1942),1906 年他发表了第一部中篇《学生特尔莱斯的困惑》。这些作家的主要成就还在后来,在两次世界大战之间,但他们的最初作品也留下了痕迹。最有前途的是穆西尔最初的一些作品,他无论在中篇小说还是短篇集《联合者》(1911)中都不倦地进行着维也纳传统倡导的"感觉分析",但作家一贯回避任何的模糊与近似。

维也纳派的文学主张实现起来并非一帆风顺。它遭到各方的抨击,包括保守的天主教阵营,民族主义者"血与土壤",民主传统的信仰者。维也纳学派的有力反对者是著名讽刺作家卡尔·克劳斯(1874—1936),他有罕见的精神能量,百科全书般广博的知识。从 1899 年开始直至去世,他负责《火炬》杂志的出版,并从 1911 年开始自己撰写所有的专栏。

克劳斯捍卫语言的纯洁与古典传统的发展。他认为语言受到雇佣的粗制滥造作家与自命不凡的"现代派"们的不断污染。艺术中的杂志化(即粗糙的,带意识形态目的的工匠式文章,黑塞称之为"小品文主义")是他辛辣嘲讽的对象。克劳斯在维也纳学派中看到,有人试图建立阻碍艺术自由发展的等级制度。他迅速以《文学的毁灭》(1896)一书对这组人的言论作出反应。他尖刻地揭露了"格林斯德"咖啡馆的颓废派及其思想领袖巴尔。 ·354

时代危机对克劳斯来说首先是语言危机。在定期出版的《火炬》杂志上他真正讽刺性地、全面彻底地否定腐朽君主国家所有社会机构的语言:尤其是各个部门、法庭、公众传媒。他认为,"受到半瓶子醋教育的那些人的语言"快速排挤了人民与古典文学活生生的语言,这必然标志着即将出现的精神野蛮化。

最初克劳斯的体裁仅有文章、注释。后来其创作内容中加入了很快变为成语的警句——"当局能看懂的讽刺理应被禁"、"弗洛伊德主义是疾病,它却将自己伪装成疗法"、"德国语言最深刻,德国话最浅薄"等。二十世纪


卡尔·克劳斯 照片 约1915年

一〇年代克劳斯开始写诗，二十年代进行戏剧创作。他的戏剧巨著《人类的末日》(1920)展现出腐朽、濒临灭亡的君主制的全景画，那里有社会与民族纠纷、腐败的官僚机构、受贿的军队、脱离民主群众的知识分子等。该剧是对战争与社会不公正的激烈谴责，尽管克劳斯的立场一直是模糊的自由和平主义。

克劳斯对刚诞生的表现主义的态度比对印象派好些，尤其是对表现主义诗人特拉克尔与培养他的"布伦纳"杂志编辑部。其实世纪初申赫尔(1867—1943)的戏剧已是表现主义的前兆。他的戏剧是二十世纪初各种思潮与风格流派的复合体。申赫尔成为奥地利最杰出的农民民间戏剧大师，包括了自然主义对社会问题与生活的关注，对宗法制度的某种乡土派的浪漫化，最后还有接近"生活哲学"的人民心灵"非理智—自然"因素的英雄化与妖魔化，导致了表现主义的紧张，甚至行为的高潮。这些与古典民间戏剧特有的简单动机，狡猾的幽默，对事物的理智态度相结合。对自然主义描写的喜好促使申赫尔使用蒂罗尔州方言创作戏剧。申赫尔的创作没有阶段性变化，体裁也是统一的，因为他的历史剧也像现代题材的戏剧一样，再现了民族日常生活的一些场面。申赫尔众多的戏剧中最著名的是《土地》(1907)、《信仰和祖国》(1910)、《贫困中的人民》(1915)。申赫尔特有的对民族、尤其是农民生活的神秘化，使纳粹宣传与假美学以他的作品投机成为可能。

从印象派到表现主义的过渡表现在格奥尔格·特拉克尔(1887—1914)的诗作中，这是二十世纪德语诗歌创作的最重要成就。特拉克尔的早期诗歌充满印象派的摇摆与昏暗，贯穿其间的是新浪漫主义忧郁的主题：荒凉公园里的黯淡日落、破败的宫殿与城堡、蒙上一层浮萍的池塘和废墟。这里占主导的情绪是孤独、短暂易逝，难以摆脱的悲伤、忧郁、寂寞。

逐渐进入特拉克尔诗歌的是"痛苦有净化功能、对固定价值的追求是精

神功勋”等主题。世界之恶集中在“城市”范围内，“城市”这个概念与地狱诅咒等同。反都市化的幻象使特拉克尔的诗歌具有一种阴暗的幻想色调。亵渎神灵与各个民族的毁灭，诗人认为这就是欧洲的未来(《日落之国》)。“欧洲日落”这个概念本身在二十世纪二十年代由于叔本华名噪一时的一本书传播开来，但首次出现却是在特拉克尔的诗中。他逐渐形成了自己丰富但有着固定象征内容的诗歌风格。古代基督教“面包”与“酒”的象征成为过去的、灭亡的机体的载体，出现了一些常见的比喻：“秋天”、“腐朽”、“疯狂”、“梦”、“沉思”。如同表现主义中一贯的，色彩的感受格外强烈，有了比喻意义。“金”、“白”、“天蓝”、“银白”、“红”、“黑”——这不是物体的表面特征，而是它们内在价值与等级的标志。 ·355

第一次世界大战中，特拉克尔随医疗部队参战，从那时起他启示录般的顿悟获得了特别的紧张与高潮的规模。作家最优秀的一本书《塞巴斯蒂安在梦中》(1915)充满了对战争、毁灭、肉体的无助牺牲与精神贫穷的画面汇入彻底绝望之歌的描写，但直到诗人悲剧性地去世之后该书才被出版。在作品集中的《孤独者的秋天》、《童年》、《格拉杰克》、《夜之歌》等诗作中，诗人描写了必然遭至灾难的日常生活，仿佛阴暗的魔鬼举动，“生活的魔幻”。他的创作包括依靠旋律节奏仔细推敲与高雅曲调的结合来保证其表现力的古典奏鸣曲，但也有大胆、出乎意料、奇怪的比喻，以及用神经质、气喘吁吁的自由体诗写成，过渡为咒语式韵律散文的、超出任何语法逻辑规范的雄辩。

在这一咒语中“青年”、“姐妹”、“陌生人”、“天使”、“死亡”、“幽灵”等形象获得了魔力象征意义。久远的、基督教传统中出现的词组(如“姐妹——我的死亡”)急剧而出乎意料地被加在现实的悲剧画面上获得新意。特拉克尔的这些诗作饱含着热烈的人道主义激情，人与人之间敌对的揭露，表现主义精神的“世人皆兄弟”的呼吁。

特拉克尔的传统对奥地利诗歌进一步发展的贡献尤为巨大。他对世界图景加以强化而又抒情地把握，但避免了一切自命不凡的为所欲为，而是力求既保留独特性，又有客观代表性，争取外表变形后面隐藏的典型性，这种写法连续很多年影响了后几代人的诗歌创作。

3. 布拉格德语学派

与表现主义有关的首先是所谓的布拉格学派的观念。尽管战前出现在布拉格的德国文学是各种文学小组与流派斗争的舞台，但对立文学流派的大部分都打着表现主义的旗帜。麦林克与韦尔弗，卡夫卡与乌尔茨底，仅

仅从这些名字就可以看出，布拉格表现主义联合了多少不同的思潮。但同时不能否认其中也存在着一系列共同点，足以让“左派”与“右派”表现主义者找到共同语言。

这种统一表现为：不接受上一代的艺术，反对“父辈”，与被简单理解为外在描写真实的现实主义的斗争。人们参加这场斗争，打着“复兴精神之自主力量”与“艺术家的预言使命”的口号，变成画家作品中自然界的退化与表现主义诗人创作中的“话语创造”，打破句法，解放词汇的“自我价值”。

表现主义者不赞同维也纳学派实践中的——或者更宽泛地说不赞成印象派中的——“我”、个性核心在“感受流”经验中的消失。从艺术观上，他们不赞同过于关注主体内心生活的多种细微色彩与细节，其中主体已融化，转为无休止的自省。表现主义小说、诗歌与戏剧注意力中心已不是性格，而是典型性、精神——心灵情景：希望的恐惧，失望，爱的沉醉，兄弟情谊等。表现主义者常常试图把这种情景以寓言或者“密码”记录下来，比如卡夫卡的许多短篇小说就是如此。当然文学向新思想、新写作形式的过渡不是机械的、急速的，但可以对它的发展过程加以梳理，梳理甚至可以以某些作家的生平为依据，比如特拉克尔。里尔克的创作中也积累了类似的“物体”与“生存规模”的倾向。而且在维也纳派内部也越来越强化对“统一”的探寻，霍夫曼斯塔尔、沙乌卡里及维也纳派其他成员对个性分散成众多“面具”这种游戏的不满不断增长。在这个过程中可以发现众人在向表现主义靠近。巴尔沿这个方向走得更远，1913 年他出版了长篇小说《上升》，谴责同时代的人没有对世界的洞察力、无节制地享乐，尽管他本人尽情享乐。

356・

想要理解某些布拉格表现主义者，重要的是了解他们受马丁・布伯对犹太神秘主义所做的现代阐释的影响。布伯宣扬“我”与“你”的一致，人等同于上帝、植物、动物、石头，这在很大程度上滋养了卡夫卡(1883—1924)的奇异画面与幻想变幻。卡夫卡仿佛在短篇与长篇小说里展示持续了多个世纪的世界结构；如清理与拆卸建筑脚手架般对待心理、生理与社会等因素。这种“拆解”极具悲剧性而毫无出路，以至于使作家本人惊慌恐惧。临死时他在遗嘱中让人把自己所有未发表的作品，即整个创作的一多半烧掉。

书目统计表明，目前二十世纪的作家中，按研究著作的数量论，卡夫卡是被研究得最多的。对这一事实所做的解释往往是，卡夫卡是个预言家，能看见幽灵的人，占卜未来者，他在二十世纪初就预见到后来几十年发生的残酷历史转折。这是个令人信服的证据，但很难说是决定性的。他那个时期的奥地利文学中有更加悲观的能与神灵沟通者：库比及其长篇小说《另一面》，阿尔贝特・埃伦施泰因及其中篇《图布奇》，还有梅林克、别鲁

茨、韦尔弗等都足以说明此点。显然，卡夫卡获得如此巨大的声誉，原因在于他艺术世界的独特性与力量，这要从卡夫卡与决定了世纪美学面貌的思潮的某种呼应中去寻找。

卡夫卡受过法律教育，是布拉格保险公司的小职员，他从未因文学放弃工作（但常常因肺结核中断工作）。卡夫卡是欧洲现代派的创始人之一。他创作的许多特点与表现主义相同，但与其他表现主义者截然不同的风格使他的小说具有特殊的表现力：古典明朗、书呆子般刻板、干巴巴、充满使文章臃肿、变得抽象的公文腔，创造出洁净而超现实的游戏空间。在这个仿佛透明的形式内，容纳着怪物、丑陋、恐怖、恶梦、幻影。卡夫卡的艺术效果正在于这种对比，如果他像其他表现主义者一样选择破碎的节奏，模糊断续的语言，这种效果就要小得多。

幻想与现实，最尖锐与不可想象的怪诞与照片般精确记录现实的结合，是卡夫卡及与之精神相近的布拉格派作家布罗德、埃伦施泰因、别鲁茨的短篇与长篇小说的突出特点。其中在现代读者中最知名的是古斯塔夫·梅林克（1868—1932），他创作的长篇小说《戈勒姆》（1915）与许多短篇中充斥着幻想的、充满东方神话观念的、与埃德加·爱伦·坡相近的世界，不过艺术上比卡夫卡要单薄得多。

卡夫卡充分表达了表现主义典型的、展现二十世纪初两代人冲突的父子矛盾，也是实证主义及其现代主义的各种变体之间的交锋。艰难地与环境及周围圈子告别的卡夫卡，对于这个主题有着痛苦的亲身经历。这体现在短篇《判决》（1913）及《给父亲的信》（1919）中，其中个人的告白成为一代人的祈祷。且恰好对于表现主义一代典型的是，现实生活的冲突成长为与超世界力量间的斗争，父辈的权力好像是有魔鬼色彩的暴君权力。

艺术家卡夫卡就这样把自己心灵的所有其他情景外推到世界的各个空间。“我生存的基础是恐惧”，他对恋人写道。他所有创作是恐惧的极端凝聚物，而恐惧是种生存状态，不仅是“心灵之盐”（海德格尔），而且是生存的支柱特征。它们是某种抽象的寓言，但并非我们习惯、熟悉的，比如启蒙主义文学——那里总有清晰的逻辑意义与明显的道理，而是非逻辑的、意义上原则混乱的、总要不断猜想的。这是有无穷多解释的字谜，难怪与二十世纪的任何一位德语作家相比，研究者对卡夫卡的阐释几乎都更多、更丰富。

与将生存的现实方面尖锐化的现实主义怪诞不同，卡夫卡的怪诞获得了自足的意义。在他那里，地狱不是衬托现实丑陋特点的背景，地狱是现实本身；人任何时候都能变成可恶的东西，不是比喻，而是字面上，只是大多数人由于目光迟钝才不能真实地意识到这一点（《变形记》，1916 年）。应当充分评价卡夫卡敏锐的预见力：有时他看似抽象而空想出来的事件在后


卡夫卡 照片 1910 年代

来的历史中正是以他展现的形式实现了，甚至在残酷性上超出。奥斯维辛焚尸炉的残酷超过了短篇《在流放地》(1914)中描写的最可怕酷刑。

长篇《审判》(写于 1914—1915 年，发表于 1925 年)讲述的也是一个看似抽象、荒诞得令人难以置信的、对无罪之人的审讯，他最后被判处死刑，在二十世纪也有许多次公然、异常荒诞而悲惨异常的审讯超过了它。主人公约瑟夫·K 是个银行小职员，一个二十世纪的无名小卒，一天早上醒来他得知自己被捕了，并很快将被审判。无论他怎样费力地想弄清犯了什么罪都徒劳无益，审讯机器的纸张如磨盘一样紧抓住他不放，他属于审判程序，是抽象标准的案例。他表白的尝试立即被置于奇怪的天平上，罪证不可辩驳。他“在法律面前”赤裸而无助，像长篇小说中引用的寓言一样，他不可避免地会被不知名的、无法理解的、但法律捍卫者暗示给他的逻辑碾碎。许多年之后，上百万人就是这样被法西斯式惩罚的审讯而碾碎了。

艺术推测的证实看来是随后几十年卡夫卡声望不断提高的重要原因。他的第一部长篇小说《美国》，未完成(写于 1912—1914 年，发表于 1927 年)，是对资本主义一系列不可调和的社会矛盾条件下技术文明进一步发展的精确预言，人在机械化世界里的异化悲剧性地加重了。还有最后一部长篇小说《城堡》(1922 年，发表于 1926 年)，尽管有较多的怪诞描写，却写出了官僚机构僵化的、非常准确的画面，而这实质上取代了资产阶级的民主。后来半个世纪的历史经验使我们把这部小说看成资本主义社会控制人的意识与命运的、现代形式的艺术预见。

但是卡夫卡创作的寓言只是看似抽象。从根源与现实层面看，它鲜明地反映了奥匈帝国行将灭亡、国家机器腐化这一历史上沉重危机的阶段。其中反映的有奥匈的共同灾难，也有“布拉格岛”的典型特点。1848 年恩格斯关于奥匈帝国写道：“在任何一个国家里，由大棒维护的封建主义、宗法

制度与奴隶般驯服的市民习气，都没有保持得这样完好无损。"从那时起，帝国的内在矛盾，自然而然只会加深，濒死阶段开始。这表现在一些回顾中。如克劳斯的戏剧《人类的末日》与穆齐尔的长篇《没有个性的人》(1930—1943年)。

犹太社区、文学与生活的特殊气氛对"布拉格岛"德语文学的发展产生了影响。这一文学(里尔克除外)由用德语写作的犹太人创作，在一个斯拉夫古国首都。这种情况有其正面因素：斯拉夫的主题、动机，最后还有普通的生活联系，丰富了里尔克与卡夫卡的个性与创作。但同时它也导致了民族、社会等方面的疏远，这不可避免地歪曲了看待现实情境与历史前景的眼光。布拉格派作家以陌生的目光审视世界，沉于幻想。从这种意义上来说，卡夫卡便是个经典例子。并且，布拉格派大多数作家的记录式、干巴巴的语言，当然也是脱离了鲜活语言环境，是孵化器般文学环境的产物。梅林克尤其有代表性，他给人的印象是"没有语言"的作家，对他来说，词汇只是物体的名称，只能传达直接的意思，无论如何绝对不是引人入胜的秘密，就其属性本身而言也不是形象。卡夫卡更强大的天赋使他的语言达到相当的暗示性，摆脱平淡、记录式、单调的色彩，不过他的语言架构也是无生命力的。

那种并非全然来自于语言深处的暗示是德语文学一种独特的现象。在这种意义上，除理查德·贝尔-霍夫曼的部分作品外，在卡夫卡与其他布拉格作家之前没有人这样写。但与霍夫曼的联系本身已标明了特定的传统，即浪漫主义。卡夫卡与浪漫主义作家的相同点很多：对生活的怪诞感受，对飘乎于形而上未知迷雾中的"绝对物"的想念，喜爱幻想、梦境，其中现实元素任意混杂，而它们的组合是某种模糊的、无法破解的密码。卡夫卡的很多短篇、寓言、故事正是按梦境的规律构建的；这是当时整个欧洲现代派小说的典型特点(俄国文学中是列米佐夫与索洛古勃)。卡夫卡为小说《诉讼》画的插图保存了下来，可能很难找到更好的插图画家。在画家卡夫卡的笔下，长篇小说的情节(尽管实际是无情节)变为超现实主义的一些单个"镜头"。这与托尔斯泰的有机的"词的组合"正相反。

然而，仅仅依靠文学生活("我整个由文学构成")的卡夫卡，却没有固定的文学偏好，甚至他所喜爱的歌德、克列斯特、陀思妥耶夫斯基，他也只是部分地接受，在暗示了他自己的状态或是相反——他完全不理解时才喜欢。不能说卡夫卡没有任何文学根源；除浪漫主义者外还必须提到阿尔贝特·施韦泽及其枯燥精确的"物质主义"。但卡夫卡是个反田园主义者，取代施韦泽的和谐"温顺法则"的是在痛苦痉挛中挣扎的世界。卡夫卡仿佛置身于文学潮流之外，逆流而立，因而没有产生学派。卡夫卡的创作是独

特的，尽管对文学有巨大的影响，但后来者的创作主要是一些模仿性的作品。

布拉格表现主义的最主要诗人是韦尔弗（1890—1945），诗集《世界之友》（1911）使他迅速获得领袖地位。这个题目对于"左派"表现主义者是纲领式的。虽然有响亮的宣传口号，但韦尔弗开始就具有表现主义不太典型的抒情性沉思。他既没有特拉克尔的造词，也没有卡夫卡的恐惧。韦尔弗的诗与席勒更接近（《欢乐颂》），但这些主题被预见的灾难衬托。类似的情节随着一战的开始而明显增强了（诗集《彼此》，1915年）。与特拉克尔不同，韦尔弗诗学的基础不是比喻，也不是旋律，而是雄辩。二十世纪一〇年代韦尔弗几乎被认为是布拉格表现主义的"弥赛亚先知"。后来韦尔弗转向小说创作时，他感受到维也纳派充满心理描写的手法的魔力（"布拉格将我养大，维也纳将我吸引与诱惑……"）。在短篇小说《旅馆里的楼梯》中韦尔弗写出了施尼茨勒主题的精巧变奏。但是在最后结尾，占主导的是纯粹表现主义的情调：作者在未列举出女主人公任何可见自杀动机的同时，谴责旅馆里的邻居没能阻止她。这种有些出乎意料的情节进展让人想到作家关于"人与人之间的团结与联合被视为最高美德与得到拯救之道路"的宣言与口号。韦尔弗成熟期短篇小说的表现主义特征已不甚明显。今天的读者认为韦尔弗成熟期的小说作品是现实主义的。

359·

韦尔弗作为剧作家，从把欧里庇得斯《特洛伊的妇女》改写为表现主义风格开始（1913），在以历史、神话为情节的华丽词藻写成的沉重戏剧中，倾向于抽象哲学说教。这似乎是作家最弱的一些作品。相对来说有意义的只有《镜中人》（1920），这是带有后表现主义典型激情式语调的，倾向于形而上抽象内容的三部曲。韦尔弗取得更大的成绩是作为小说家，在反法西斯流亡期间。

布拉格小组与整个奥地利文学中，基什（1885—1948）是社会主义思想的热烈信仰者。1906—1913年，基什是布拉格几家大的自由派报纸的记者。记者的机敏与触觉，不倦的积极性与行动性，敏锐的目光与尖锐的语言，与社会各阶层的广泛联系，特别是与世纪初布拉格五光十色的文学圈子的密切接触，使他成为知名人士。一战战场上负重伤后，他在维也纳定居，继续担任记者。他仿佛真正的密探，揭穿了著名的特务交易的内幕：奥地利反间谍组织官员雷德尔列里上校被俄国间谍机构收买。就此他写出一篇醒目的、有轰动效应的报道。他是位积极、勇敢的记者，研究探察现实，是二十世纪稳固确立的一个记者类型，直到今天的格尤捷尔·弗里拉夫。奥匈帝国最后几年至瓦解后，基什走过了从无政府主义到在共产党队伍里有意识地积极服务于进步的社会理想的道路。

二十世纪初最初两个十年的布拉格德语文学，包括了最矛盾与各不相同的文学流派，从颓废派到对社会主义思想的追求，这里是意识形态斗争的阵地。奥匈君主帝国社会与政治的濒死状态解放了相当多的精神力量，其中异常稳定、健康的文化传统与危机、灾难、结局的感受相碰撞。这在文学与艺术中引发了时而共存、时而互相排挤的新思潮的交替。

1891 年巴尔发表了小册子《克服自然主义》，从那时起自然主义流派果然消退了。批判现实主义的某些传统形式也变得平庸，成为庸俗文学的手法。同样巴尔还是“现代”派的积极推行者，其中包括了新浪漫主义、印象派，后来还有表现主义的思潮。大多数情况下，各种新的、时髦的“主义”只是现实主义强大主干上的嫁接物：十九与二十世纪之交的奥地利许多大作家的代表作都是现实主义的，尽管也经受了“现代”的考验。不过维也纳派主要带有印象派的色彩，后来二十世纪一〇年代时，已定型的布拉格派则带有表现主义的色彩。

总的说来这一时期的奥地利文学具有很大的世界意义，由于奥匈帝国及其危机，按穆齐尔的话来讲，是“欧洲尤其有说服力的特例”。它首次成为世界文学的组成部分，并成为对时代艺术进程有影响的因素。

第九章 瑞士文学

· 360

1. 海尔维第地方主义

十九世纪九十年代瑞士文学经受了不可估量的损失：九十年代一开始，凯勒去世了，另外一位经典作家迈耶也结束了创作；1897 年哲学家、历史学家布克哈特去世。瑞士文学成果极丰硕的时代结束了。始于 1848 年资产阶级革命胜利后的、瑞士文化的高潮转为精神生活一切领域的停滞与衰退。

十九世纪下半叶，瑞士联邦走过了资本主义迅速发展的道路。它从落后的农业国变为有着密集成网的铁路、工业企业与银行的发达工业国。地方（首先是中小资产阶级）力量的巩固伴随着无产阶级的成长。但资本的集中是缓慢实现的。国内的小资产阶级认为自己是“人民”的代表，阶级矛盾与周边的国家相比，表现形式不很尖锐。与工人运动相伴的是这里表现得尤为坚强的、先是自由民主情绪，后来则是社会民主改革派的影响。

瑞士没有放弃对摆脱资本主义矛盾的“特殊民主道路”的希望，尽管这种理由越来越少。广大群众一如既往地积极参与社会生活，但决定国家命运的根本问题的解决，完全取决于统治阶层。政治中占上风的是公开的保

守情绪。落后的社会意识刺激了文学与艺术中的地方性、“乡土派”倾向的巩固，同时漫无节制增长的是非政治化与庸俗的个人主义。

十九与二十世纪之交的社会政治生活特点决定了文学进程的特色，意识形态的保护倾向产生了文化落后的现象。经典作家创作中得到效仿和发展的远不是最好的方面，而恰恰相反，夸大了错误。地方主义者不能理解凯勒广阔的精神视野与社会批评主义调子、戈特赫里弗强烈的伦理人道主义和迈耶艺术上的讲究，他们无力艺术地再现十九与二十世纪之交瑞士的现实进程。自认为是现实主义的作家们，丧失了认知矛盾现实的品味。他们不研究社会发展的规律性，而只选择表面的描写。

地方派的创作中，尤其是那些停留在戈特赫里弗所谓农民长篇小说轨道上的作家，个性被从历史之流剥离出来；人们面对“另外的世界”时偏执、不友好，将其视为某种“敌对之物”、“恶”。地方主义者真诚地认为，只有在宗法制的农业生活条件下，人民的道德健康才能保留。这种反文明的情绪一直以来在瑞士精神生活中成为常量，它导致人们对新事物不信任，无论在社会生活、意识形态还是在艺术中。地方派在十九与二十世纪之交无疑起到了一定的遏制作用，它阻止了“世纪末”颓废派思潮的传播。但对这种堡垒作用不应高估，因为它也阻挡了时代的先进思想。地方主义者不懂历史发展的辩证法，实质是落后的。

仔细看一下黑尔、察恩、或眼界更开阔的费德勒这些地方主义者与明显的“乡土派”作家文章中分析的冲突性质，便能发现这些冲突正丧失着社会确定性。展现在读者面前的不是以运动的历史为背景的个性与社会，而是以永远的山峰为背景的人与自然（黑尔的《别尔尼纳之王》，费德勒的《群山与人们》）。这不是社会机体的生活，而是作为不重复的“特例”来描写的小氏族的生活。个性仿佛融化在精细描写的环境中，失去了与现实情形对立的能量。与此相关的是地方主义小说中作者立场的特点（诗歌与戏剧没有在任何语言区域得到发展）。作者往往是全知全能、无所不在的“创造者”。

361·

雅各布·克里斯托夫·黑尔（1859—1925）积极闯入叙述，给人物下结论，以地方主义作家的立场来评价事件。尽管恩斯特·察恩（1867—1952）善于隐藏在人物身后，但他的人物并没有因此就更丰满，更充实，因为“创造者”本人的内在世界就不丰富，他每天从事的事情便是当瑞士阿尔卑斯山区一个旅馆的主人。

亨利希·费德勒（1866—1928）的创作要复杂些，他开始是个神父，后来担任苏黎士一份天主教报纸的编辑。温和宽厚的幽默使他避免说教，不像传教士那样举着手指躲在人物身后指指点点。费德勒的叙述与凯勒相近：对普通人民的生活有深刻理解，温和的讽刺。作为艺术家，他遵循瑞士

十九世纪经典作家的传统,但只是个追随者而已。费德勒终究没能冲破地方主义的束缚,陷在地方性问题的圈子里,囿于狭窄、拥挤的艺术空间。这自然不能不影响到他现实主义作品的质量。

停留在摹拟生活真实的框框内,瑞士作家同时也关注个性的内在生活,而对社会生活问题则态度冷淡。对未来缺乏信心使他们回避复杂的精神问题,而紧紧封闭在充满庸俗与实用主义的日常生活中。与豪普特曼、左拉同时代的瑞士作家创作了田园"史诗",把伦理道德问题归结为社会中的行为规范,而将人道主义等同于"以应有的思维方式为基础的对生活之美的享受"(埃尔玛季戈尔)。德国自然主义特有的对生活丑恶面的无情而尖锐的描写,在瑞士没有站住脚。这里更流行的是田园式的自我安慰。

当然,平实的生活描写,重视微小细节,个性对"土地"的宿命式依赖,与"故土文学"的其他特征,在类型上与自然主义相近。但地方主义的根基更深,它充满了瑞士人自古有之的本位倾向。在总是避免极端,选择"中庸"的国度瑞士,自然主义总体上没有能确立。

地方主义的艺术方法的特色不能一概而论。他们的作品中兼有现实主义倾向、自然主义特征、浪漫主义怀旧,最终占主导的就是这种怀旧。地方主义文学的类别特点是:对一小块土地的眷恋,缺乏历史精神,对宗法制度的美化,艺术水平不高,这使清晰的方法论区分成为多余。"地方主义文学"这个概念本身就已包括了类型特点,对现象的思想艺术评价,指出了现象的基本结构原则。

瑞士其他语言区域按照精神上的地方主义宣扬丝毫不逊色于德语区。在罗曼迪、意大利语区泰桑州没有像德语区这样丰富的艺术创作传统;这些地方的文学以强烈的说教为主,宗教与"地方色彩"浓重。格劳宾登(州)的文学情形要更加复杂多样,那里的当地居民是勒托罗曼人,他们占总人数的不到四分之一,以少数民族身份出现。保护民族特色在这里有进步意义,因为这与保护古代语言的斗争联系在一起:十九与二十世纪之交的这种语言濒临灭绝,失去其存在权利(勒托罗曼语 1938 年才成为瑞士联邦第四位语言)。但这一时期正是佩德尔·兰赛尔(1863—1943)创作的繁荣时期,他是将勒托罗曼抒情诗提升到很高艺术水准的第一位诗人。他的诗歌与民间诗歌联系在一起,他一生都在兴致勃勃地坚持收集民间诗歌(文选《拉金斯基的缪斯女神》,1910 年)。在诗集《报春花》(1892)与《琥珀摇篮》(1912)中兰赛尔不仅作为勒托罗曼特色的热烈维护者出现("不想成为德国人,意大利人,而只想作勒托罗曼人"),而且也是一位出色掌握母语潜能的、细腻的抒情诗人。

2. 从精神精英的立场

十九至二十世纪之交的瑞士，与地方主义并列和抗衡的是一种思潮，其362·主要特征是深入个性的内在、自在生活的愿望。它容纳了美学与历史文学角度极端不同的现象：象征主义、新浪漫主义、印象派、各种神话学说等等。所有这些流派在瑞士，比在语言相近的邻国出现得都要晚些，并且它们的纲领常常相互矛盾。但在哲学与思想政治方面它们又有共同点：反对无精神、庸俗习气、各种形式的大众文化，主张精神傲慢，向往神话创作与神秘主义、主观主义，对群众运动持消极态度，对人类社会与文化发展的深刻悲观观点。对生活过程的描写从社会现实领域移到个性的内在生活范畴，而且是有天赋、有丰富想象与认为自己过于独特的个性。这一流派的代表人物有：布克哈特、施皮特勒、斯特芬、罗德、基耶萨，以不接纳资产阶级发展及"文化博览会"的思潮为标志而发展。

二十世纪第一个十年人们对布克哈特（1818—1897）的兴趣重新浓厚起来，他曾发展了艺术及艺术家的精英理论。历史过程的旁观者与美学"体验者"布克哈特的历史哲学观点，在很大程度上取决于瑞士相对来说是个强盛的国家：布克哈特一方面因社会与艺术敌对而对其进行毁灭性批判，同时他善于与社会共存，甚至独特地证明这个社会。年轻时布克哈特经常抱怨不得不生活在"这些富豪中间"，但成熟后他承认"小国"是汹涌的历史海洋中适宜观察者的小岛。在他去世后才出版的《世界史观》（1905）最后几个章节中说，进步、伟大、幸福不是别的，而是视觉错觉；世界上除了心灵的平静、对存在的认识及与之和解以外没什么可以值得向往的东西。对美的崇拜，对历史的美学洞察是将这个极为不道德的世界变得能够忍受的唯一方式。

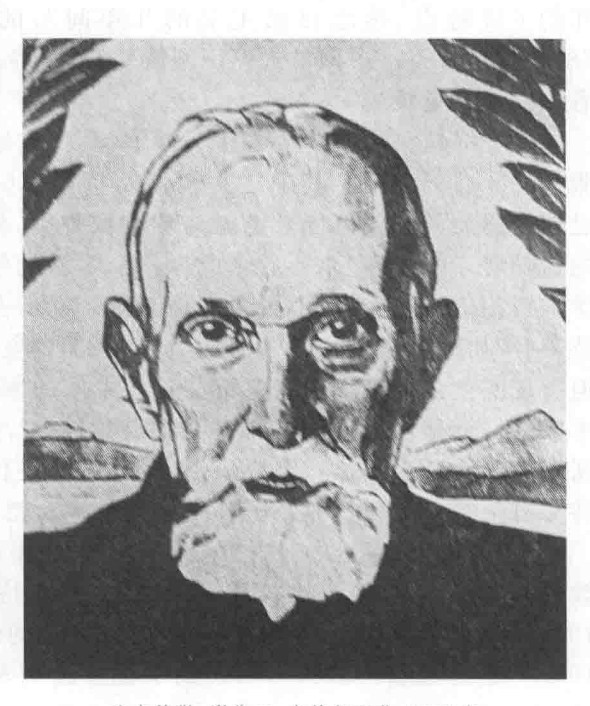
自然而然，在对瑞士的"特殊道路"已经失望，想找到远离庸俗现实方法的艺术家那里，这些观点与情绪不能不得到同情与理解。在巴塞尔州显贵作品中他们找到了自己世界观与艺术喜好的论证。施皮特勒（1845—1924）就是十九至二十世纪之交瑞士最著名与最独特的一位作家。凯勒与迈耶痛苦地体验到的艺术家与社会、艺术与现实间的不和谐成为施皮特勒创作的中心主题。施皮特勒回避后凯勒时代的地方主义作家歌颂的现实，向往宇宙神话的崇高范畴，抽象的寓意。施皮特勒从自己的老师布克哈特那里掌握了对庸俗与平淡高傲蔑视的姿态，谴责资产阶级民主，不接受无趣的生活，与这种生活相反的是崇高的诗意与对普罗米修斯式的孤独、勇敢英雄的赞颂。他们的使命便是让人们摆脱唯物主义称霸。

施皮特勒的创作命运富有悲剧性和训诫意义。尽管许多杰出文化活动家都赞叹他的叙述天赋，包括罗曼·罗兰和卢那察尔斯基，尽管他获得1919年诺贝尔文学奖，生前却一直没能得到读者的承认，死后则彻底被广大读者所遗忘。人们推崇他，却不读他的作品，原因在于作家精神上的贵族主义和对"粗糙"现实的蔑视。

施皮特勒创作了诗歌、戏剧、小说，但他认为自己一生的主要事业是写作史诗《奥林匹斯的春天》(1900—1906年，1910年新版)。在这宏大的宇宙壁画丰富的主题与动机中，作家象征性地再现了每个人生命的各个阶段，从少年到成熟、壮年、衰老与死亡。而在更宽广的含义上，他再现了人类发展的各阶段以及美与艺术在这一发展中的地位，尤其重要的是艺术家与权力的主题。该主题表现为巨人阿波罗与宙斯的抗争中。阿波罗是光明与爱之神，高傲与孤独的精神载体，在众神角逐中获胜，有权娶漂亮凡人格拉为妻，她是神与亚马逊女人之女。但拦住他去路的是无情的命运女神阿纳盖，她违背公正，把格拉送给了阴郁、喜好权势的宙斯。

·363

施皮特勒认为世界是不正确而凶恶的。世界上的胜利，至少是外在的物质的胜利，总是由阴险凶恶的人获得，而善良、纯洁的人只能满足于意识到自己的独特，找到与凶恶环境共存的方式。文化与权力，精神载体与黑暗王国间的冲突，以典型的布克哈特方式解决，即它们间的折衷。因为在施皮特勒的诗歌宇宙中，所有的主题与动机都这样或那样地反映了创作者的世界感受与内心状态，可以说将现实生活的矛盾形而上地拟人化了，是对现实，甚至这一现实中作家本人状态的明显暗示。他是"未被承认的胜者"，满足于意识到自己对周围环境的精神超越。



施皮特勒 肖像画 克特绍画作 1905年

长篇小说《梦中佳人——伊玛果》(1906)是作家内心状态的寓意编码。与叙事诗的超时代空间不同，小说事件部分地移到十

九世纪瑞士小城的街道、沙龙与咖啡馆里，部分映射到主人公的内心世界，当作“众多心灵形象”的斗争展现。在主人公维克多(“即胜利者”)形象中有施皮特勒外在与内在经历的很多细节。长篇的主题是因世界的不完美而痛苦的普罗米修斯，陷入“庸俗舒适地狱”的、艺术的孤独仆人。普罗米修斯的形象跟随了诗人一生，化为“震撼他心灵”的幻影，这一形象体现在两部叙事长诗《普罗米修斯与厄庇米修斯》(1880—1881)与《受难的普罗米修斯》(1910)中。

瑞士文学中常见的“迷途之子返回”的主题在施皮特勒这里得到了意外的发挥：维克多离家很久后回到故乡的城市，不是因为他思念故乡，而是为“谴责”背信弃义的恋人嫁给了别人。没被凡世女子理解的他，与外表和恋人相像的理想化形象伊玛果签订了“美丽伟大的联盟”。贯穿整部长篇小说的思想是高雅艺术与人的真正情感不能与小资产阶级社会的道德气候相容。施皮特勒阐释的维克多是个从艺术高山之巅走下来的艺术家，偶然陷入了庸俗的沼泽，将崇高的理想与凡世女子的“幻影形象”混淆了。摆脱魔力之后，他发誓忠诚于自己的“严肃女神”伊玛果。生活中的失败当成精神的胜利，真正返回了诗意的国度，它比现实要纯洁、崇高。

拉开现实与艺术间的距离，将它们永远分开是施皮特勒新浪漫主义创作的主要特点(迷恋自然主义的几年间写的中篇小说《女孩的敌人》，1890—1891 年；《古斯塔夫—田园诗》，1892 年；《康拉德中尉》，1898 年；还有短篇与诗歌集)。

施皮特勒在瑞士文学中并不孤单，其他作家也选择了纯粹以精神来克服社会矛盾的道路。其中之一便是斯特芬(1884—1963)。斯特芬宣布自己创作思想的基础是佛教思想与颓废派智慧，他成为人智学创始人斯坦纳的追随者，在施捷涅尔死后则成为整个学派的领袖。脱离生活而逃避到神学唯智论中去，其实是不再为人而斗争。斯特芬长篇小说的形象体系(《奥特，阿罗伊斯和韦列里什》，1907 年；《联盟的复兴》，1913 年等)寓意明确，但与现实生活相距太远。斯特芬对艺术家的阐释是神圣“真理”的载体，艺术家的目标是使人们摆脱罪恶的“唯物主义”，为“纯粹的人性”争取人们。斯特芬为数众多的长篇小说只是宗教寓言，是作者人智学观点的图解。斯特芬身上的宗教狂热扼杀了其杰出的艺术才能。

364 ·

十九与二十世纪之交的罗曼瑞士文学中作家们越来越多地尝试冲破说教的压制，克服修辞的贫乏。为此要提到诗人阿里·斯皮斯(1876—1948)，他的作品有以真诚、细腻的抒情见长的诗集《时钟的沉默》(1862—1910)，还有拉缪(1878—1947)的小说。这些人都当过律师、教师、大学教授、天主教或新教的神父，后来才成为文学家。斯皮斯、罗德、拉缪的创作

与之前的罗曼文学形成鲜明的对比：他们做了克服地方主义的众多艺术尝试。罗德来到巴黎，短暂地迷恋自然主义后，转向了隐秘心理小说。罗德的长篇小说《三颗心》(1890)、《米歇尔·泰西埃的私生活》(1893)、《米歇尔·泰西埃的第二次私生活》(1894)、《徒劳的努力》(1903)等都受到读者的欢迎。其中作家对个性内心生活问题的深入关注与对唯灵论和神秘主义的浓厚兴趣相联。但罗德仍然是个品性善良的瑞士人：他所描写的人的激情中没有感觉的东西，侧重于"智慧心理"；感情与家庭责任的斗争总是以责任的胜利结尾，而对感情的任何让步都伴随着动摇、良心的谴责、悔恨。

罗德终究没有能摆脱"庸俗浪漫主义"的假设，将求索之火炬交给了他评价甚高的拉缪。两位作家分道扬镳：罗德在巴黎成为法国文学家；拉缪发表了最初几部作品后从巴黎回到故乡，重新当上了沃州的葡萄酒酿造者，"为了从很古老、很独特的一小块土地更好地看广阔的世界"。拉缪书中戏剧性与悲剧冲突都在沃州展开。这个偏僻的地方获得了共性的涵义，成为世界模型，人的生存来源与生存方式的结合。拉缪创造了自己的风格，有自己能够直观、可信地展示周围世界的语言手段。拉缪的风格对瑞士来说是全新的，同时又是"瑞士"的。在瑞士精神生活几百年来靠的仅是神学与道德说教，拉缪却说起了土地、葡萄园与种葡萄的人和农民的艰苦生活，在独特性中看到全世界农民的共同点。

这样，回归"生活本源"是从宗教教条中解脱出来，进入人的普通情感的诗意，但其中也有消极的，甚至悲剧的因素。艺术家关注局限于一个州范围的微小世界，这不管怎么说仍然是一种退缩，这引起一系列对拉缪而言很严重的后果，决定了他的创作中有许多贯穿始终的问题原则上不可解决，我们下文还将对作家创作进行探讨。

弗朗切斯科·基耶萨(1871—1973)这位瑞士意大利语文学的发起者与大牧首也走过了相似的道路。他的"学生时代"在意大利度过，他也回到祖国，直到去世。但基耶萨起初没有立即关注泰桑州的历史、风景与人们的日常生活，他的力量用在建立一个关于世界的总的观念上。基耶萨早期创作中推崇严格的古典主义形式，他的哲理诗歌特点是感情表达的含蓄，线条优雅清晰，无可挑剔的韵律。基耶萨喜爱的形式是十四行诗。组诗《卡利俄珀》(1907年，二百二十首十四行诗)由三部分构成：《教堂》、《王宫》、《城市》。每个部分都象征着人类发展的一个阶段：教堂——宗教盛行的中世纪；王宫——文艺复兴及其人间欢乐的体现；城市——资本主义世界的形象。抽象的概念犹如刻在大理石上的清晰雕塑形象般活灵活现。以古典主义的崇高典范为参照的基耶萨诗歌特色是精确的风格、丰富的语调、诗行完美的音乐。基耶萨传达了复杂的感情与激情的交织，但自己却很镇

定，压制着感情的释放，仿佛羞于提及一切个人的、直接的感情。从精神上365·的贵族之风到现实，从新古典主义到现实主义的转向发生在他创作的晚期，在一战引起的震荡之后。

3. 瓦尔泽

瓦尔泽（1878—1956）也许是十九与二十世纪之交瑞士唯一得以克服阻碍现实主义发展的地方主义偏见与喜好的作家。瓦尔泽是个悲剧命运的作家：他生命的后三分之一是在精神病院度过的。他与社会脱离这段时间始终没有显示出要离开庇护所的愿望，他不与人接触，不进行创造性的劳动，尽管在亲友看来，他谈不上有任何的“精神错乱”。作家的病是个谜。但人们对他“离开”社会去过匿名生活的原因有着种种猜测，其中也包括怪异疾病的社会原因。

十九世纪末瓦尔泽就作为一位有才能且独特的艺术家被发现了。1904年起，《弗里茨·科赫尔札记》一书出版后，瓦尔泽的诗歌、长篇小说、短篇小说、抒情小品陆续发表在刊物上，也以单行本出版，但只被狭小圈子的读者所欣赏（其中有卡夫卡、莫根施特恩、黑塞、茨维格）。评论家们也注意到他，但对他们来说他仍然是个谜，是文学过程的边缘现象。他有时被归类为“纯粹人性”的新浪漫主义歌手，或是无政府主义者，或是敏锐的社会批评家，词语随机应变的大师，甚至有人说他是卡夫卡的先辈，二十世纪现代派文学的宗师。互相排斥的说法仿佛彼此中和，作家生前评论家们没有形成对其创作的热烈讨论。

评论界、出版界与读者对瓦尔泽的第二次“发现”始于二十世纪六十年代，他的创作体现出与时代的和谐。人们出乎意料地发现，当代西欧文学的实质性特点是蒙太奇技术，诗意自省的倾向，把语言作为文学材料与对象来思考，对传统的文学手法不信任，这些正是瓦尔泽二十世纪初期创作的艺术特点，它们在很大程度上成为作家急于脱离文学的原因。与他同时代的人们认为他不同寻常、怪异，因为他总在创造一些奇怪的主人公，还有他习惯于把值得信任的体裁与手法变得面目全非。

瓦尔泽被视为“短小说”的杰出大师，小说、短故事、抒情小品等体裁勇敢的改革家。“短小说”在作家遗作中占三分之二还多。体裁极难限定的“短小说”今天还让文学史家与文学理论家感兴趣。这种小说使人想起音乐“片断”。在其语言材料中对现实生活过程与感受的反映，讽刺性摹拟与自嘲的各种内容交织在一起。瓦尔泽嘲讽地运用常见的情节，顺便展示其虚拟性与做作。他把有关爱情、生活的成功、幸福的惯常观念，具体化、“陌生化”了。他运用一整套定

· 366

型的观念、套话。他与它们做了个幼稚、狡猾的游戏，他明白这些套话也是现实的一部分，而且是非常大的一部分。

《作品》(1914)、《故事集》(1914)、《散文中的小诗》(1914)等作品集中的《文章》及其他作品，乍看上去像是词语马赛克，偶然联想的缤纷组合。但实际上每个作品都有自己的规律，结论与反结论，对最初动机的发展，及结尾必不可少的"综合"。瓦尔泽往往从一个常见的主题写起，然后不知不觉地将它复杂化，在反讽的上下文中呈现出所见与实质不相符的抽象的概念来丰富它。瓦尔泽游戏地、并非直白地叙述，以辞藻华丽的"矛盾修辞"说出关于现实与人的深刻思想。



瓦尔泽 照片 约1910年

作家本人将众多的小品看成自己生活的"长篇"小说中的章节与镜头。他也尝试过长篇小说形式的各种可能性。1907—1909年，一年一部陆续出版了他的三部"柏林"长篇：《坦涅尔一家》、《助手》与《雅各布·封·贡特》(并且另有几部长篇被作者本人烧毁或是被出版社丢失)。瓦尔泽的长篇小说与传统体裁的规则出奇地不相符，很突出的是作者立场的幼稚与直接。没有艺术偏见并非一种刻意的姿态，而是个性使然，这是瓦尔泽创作个性的最典型特征，他的创作正如同生活。作家的生活方式与主人公的性格与行为没有任何差别。瓦尔泽的长篇小说看似简单，若仔细去看会发现其深思熟虑的结构，反映了现实的新层面与对其艺术加工的新角度。使瓦尔泽拒绝准则与假定性的是现实本身，与大多数同时代人不同，他以自己的方式看待与接受现实。瓦尔泽非常独特地、"幼稚"而直接地阐释时代最迫切的社会问题，震惊了习惯于体面沉默的市民。

《坦涅尔》的片断式结构使人想起"骗子小说"：西蒙是坦涅尔家族众多成员人中最无能的一个，他不安分地寻求冒险与生活的意义。到处流浪、积累经验、收集印象、更换工作地点，但西蒙依然和从前一样没有变化。他想成为完整的人，不仅与周围环境，而且与自己和谐共存。但在交易原则占主导的社会中这是不可能的，所以西蒙不得不设法摆脱困境，为了不淹

没于这种使人异化的，毫无个性的单调劳动。小说的有些段落让人视西蒙为坚持争取穷人利益的不屈斗士，而把作家几乎当成是革命作家。尽管西蒙对周围现实的抨击是尖锐准确的，他仍然是为自己一人寻找幸福的个人主义者。展示了个性需求与社会机制的压力不一致，但作品中尚未对这种机制及其社会原因进行分析。

长篇小说《助手》的主人公是个在资产阶级道路上永远不再寻求自我实现的人。在发明家托布列尔的技术助手约瑟夫·玛尔蒂的世界观察体系中，占中心位置的是贫穷，这是个性相对自由的保障，是一种"不在场"，与社会罪恶无关的证明。在这种原则性贫穷中没有任何浪漫主义激情的痕迹和"无所事事"的辩解。贫穷给人更多的可能保持自我，减轻社会环境的压力。瓦尔泽坚持不懈地贯彻这一观点，因为看不到贫穷之外的选择：任何富有都必然给个性带来不可估量的损失。

瓦尔泽运用一个很普遍的情节（企业的财务破产与随之而来的一个市民家庭的破产），触及到一些非常重要的问题。他描写的雇主与贫穷雇员间的关系充满了怪诞的悲喜剧色彩，贯穿着苦涩的讽刺，最终描绘出二十世纪初瑞士生活的准确画面，或者如作者本人所说的"二十世纪的形象"。瓦尔泽看到了繁荣的丑陋后院，并借助新的艺术手段将它表现出来。

第三部长篇小说《雅各布·封·贡特》的主人公从自己前辈的反面教训中得出结论：与自己的阶级决裂（他本出身名门），成为家庭佣人学校，即所谓的"家政学校"的学生。做佣人对他来说是为人们服务，默默无闻地做些好事。试仆役服装时，主人公最后下决心接受这个角色，它最少地参与统治关系的体系，使生活在服务社会中得到充实。

367·

这部长篇小说中理想与现实融合在一起。家政学校与瓦尔泽学习过的柏林的家庭佣人学校有许多共同点。同时这是个超出历史真实性之外的神秘机构，是诗意想象的产物。家政学校是某种与歌德的"教育省"截然相反的东西：它脱离社会，但为它服务，为它提供使用方便的、不挑剔的、沉默不语的机器人。雅各布意识到这一点，用他内在的能量将佣人学校炸毁，使自己失去在社会机制里得到任何角色的最后希望。《雅各布·封·贡特》结束了以乌托邦形式避免个性与社会对抗的"教育小说"的线索。

《雅各布·封·贡特》以文学日记形式写成：这种形式最符合作家的个性，没有史诗性的宽广，而重在内省。作家把文学日记这一形式的特点运用并达到极致：整体的片断，时间层次的混淆，作者立场的疑问语调与开敞性，怪诞映衬的艺术与潜台词的艺术。在前两部长篇小说中主人公的自我揭示就多于对事件的客观描写，自省、独白、日记式随笔取代了直接描写。在瓦尔泽作品中，现实的形象往往透过求索的、不安分意识的感受以"折射

形式”让读者看到。瓦尔泽的所有“短小说”可以说正是鸿篇的文学日记，是以讽刺与文字游戏掩饰的乖僻的、古怪任性的时代之子的自白。他小品与长篇小说的主人公，是总在探索的人，在通向自己与别人的无尽道路上，一次又一次地拖延与统治系统联合的决定，顽强地与所有威胁他个性的生活可能相抗争。

瓦尔泽不能也不想承认这样的想法，即二十世纪个性成为环境腐化的牺牲品，只顾及私有者利益，与自由、自我价值的意识一起丧失的还有获得生活崇高意义的希望，而这种崇高意义只有为人道主义的目的，为全人类的历史进步事业而工作才能实现。人的崇高使命的思想，并非总是直接表达，而是掩藏在讽拟与讽刺之下，透过小说的疏松表面显露出来。在他的《词语炼金术》中表达了对外在如此坚实的瑞士资产阶级秩序不可摧毁的怀疑。他讽拟它自以为是的傲慢，讽刺它自我证明的形式。不妥协的、有锋芒的人道主义，与资产阶级人道主义者温情主义的、抽象旁观的博爱有很大不同，并非来自对整个“人类”模糊的爱，而是对“小人物”、劳动者、蓝领无产阶级的同情。瓦尔泽的创作是彻底民主的，其中有两个世界的对立，受制于人的被压迫者与掌权者的世界。作者的批判眼光，从不使自己脱离被剥削者，是尖锐的，他对市民制度的态度表面是柔顺的服从，实则浸透着不合群的局外人的辛辣嘲讽。

瓦尔泽创作的实质是社会反抗的一种形式，尽管他的作品带有一丝自我欣赏的美学游戏的味道。瓦尔泽总的艺术观念不是现代派的。这从他与卡夫卡创作的对比中就能看出。他们生活在同一时期，互相知道对方的存在，两人都在德语文学的边缘进行创作，一个在布拉格，另一个在柏林呆了短暂几年后，在彼列与伯尔尼一起过着小职员的困苦生活，他们以精神、艺术、想象的力量对抗庸俗的压抑的日常生活，但二者共同点也仅此而已，事实上他们有着实质性的差别。

众所周知，卡夫卡与庸俗的生活和解了，封闭在自己的病态意识中；瓦尔泽只是貌似和解，实际上讽刺地“抹掉了”他不接受的现实，反抗它，寻求通向现实的历史生存的出路。卡夫卡在神话与超现实的情景中找到了安慰；而瓦尔泽从来没有与生活真相分离，他的“想象”总是有社会与心理动机。卡夫卡将异化绝对化与神秘化了；瓦尔泽动摇了异化的不可避免及其对人的宿命权利的信念。他认为只有彻底地改造世界才能使人避免异化的灾难，认为必须进行反抗，甚至革命，但在瑞士瓦尔泽看不到革命的条件，不得不寻找自主个性得到拯救的迂回道路。 ·368

把两位作家对人的观点加以对比也能发现重大差异。卡夫卡所写的人面临匿名、未知力量是受苦而无助的。瓦尔泽所写的人尽可能地反抗社会

环境的压迫，善于享受生活，享受自然与艺术之美，哪怕环境并不理想。卡夫卡认为人的分散是普遍不移的法则；而瓦尔泽认为这是违反自然的状态。卡夫卡把恶绝对化，没有充分肯定善的力量；瓦尔泽以讽刺、怀疑、怪诞为武器向恶宣战。1917 年黑塞写道，"如果像瓦尔泽那样的人成为'领袖'，那么不会有战争。如果他有十万名读者，那么世界会变得好些。但世界无论怎样，都因瓦尔泽有这样的人存在而合理……"

瓦尔泽没有直接参与被压迫群众的斗争。但他以作品的艺术结构与情调质疑现存事物的不可动摇，而以此触及到"世界迫切需要改造"这一问题，因为其中没有实现人身上潜在人性的可能。他的小品与长篇小说打破了当时习惯的观念，找到了解决复杂社会关系的新道路：以紧张的创作思想本身促进对历史真理的探寻。我们不能脱离西欧二十世纪初期现实主义文学总体发展，将瓦尔泽归入"日落或是毁灭"歌手的行列，他理应在其中占有重要而光荣的位置。这一艺术世界的规模与独特是由作家的创作个性决定的，也是由瑞士十九至二十世纪之交的历史情况所决定的。

第十章 英国文学

1. 世纪之交的文学态势

直到十九世纪八十年代末，包括知识阶层代表人物在内的大多数英国人都对维多利亚主义存有一种幻想，认为它作为社会、道德以至美学种种概念的综合体是不可动摇的。英国在整个十九世纪逐渐繁荣起来，成为了"世界工厂"和"海洋霸主"。

英国和布尔人的战争残酷地动摇了这一幻想，这场战争是最早的帝国主义战争之一。虽然英国战后把两个非洲共和国并入自己的版图，然而战争在社会和政治方面却产生了非常消极的影响。英国首次暴露出帝国主义的真实面目，国家内政外交的危机性质也清楚地显露出来。1916 年杜布林斯基起义时期英国与爱尔兰之间的流血冲突再次证明了维多利亚时代的结束，它已随着第一次世界大战一去不返。

维多利亚主义的危机，它特有的社会和精神价值体系的丧失，在这个漫长的历史时期终结年份到来之前很早，就以多种形式在文学中反映出来。

约翰·高尔斯华绥在他的小说《福赛特世家》中，准确地表达出众多英国人在这个时期的思想和感受。"一个时代结束了"——维多利亚主义的化身索姆斯·福赛特给维多利亚女王送葬时说了这句话，"永远不会像以前好时光那样平静了"。

新的思潮和审美标准在世纪之交已臻成熟。的确，九十年代显示的，还是对此前二十年文学以及全部思想、道德氛围的深刻的内在继承性。文学所关注的许多哲学和道德问题，都是社会共同关心的。然而当十九世纪临近结束时，反维多利亚的激情却已成为时代的表征。

在世纪之交的英国文学中，各种流派、倾向、方法错综而又密切地相互作用着。在文坛上活跃着的有“晚期的维多利亚主义者”托马斯·哈代，讽刺家、风土作家勃特勒，唯美主义作家王尔德，自然主义作家吉辛，象征主义作家戈尔东·科莱格，幻想作家威尔斯，“易卜生主义者”和费边主义者萧伯纳，新浪漫主义作家斯蒂文森、康拉德、吉卜林、切斯特顿等人。能将现实主义首先与自然主义、特别是浪漫主义美学以及其他创作方法交互运用，这些作家的作品代表了这个时期的艺术成就。

这个时期的过渡性质，缺乏稳定或者急剧变化的大气候，造成了创作方法和创作流派的多样性。高尔斯华绥称自己的时代为变革时期。对世界的看法在变化，一切方面都感觉得出在同过去告别。

这些年代中崭露头角的散文作家，如杰罗姆·克拉普卡·杰罗姆(1859—1927)、高尔斯华绥(1867—1933)、本涅特(1867—1931)、梅多克斯(1873—1939)、毛姆(1874—1965)，他们的创作都以传统为依托，同时也不倦地寻求着叙事技巧的革新途径。他们的作品在思想方面和艺术方面都清楚地显示出同维多利亚时期小说传统的联系。实质上这些作品同十九世纪英国伟大的现实主义作家的作品所反映的是同样的问题：阶级差别及其在社会生活中产生的经济和心理影响，穷苦人民争取道德和社会尊严的斗争，资产阶级意识具有的各种矛盾。这些作家力求使自己笔下的人物具有典型性，使人物的刻画在心理上是可信的。此外，在世纪末作家的创作中，古典现实主义艺术在一定程度上已告枯竭。他们自己也察觉到这一点。为了探索革新传统的方法，本涅特和福特采用了法国自然主义作家的经验。本涅特是巴尔扎克作品的崇拜者，他是通过运用左拉和莫泊桑的经验，才学到巴尔扎克的心得。

在十九与二十世纪之交，杰罗姆在所有英语国家中是最受读者欢迎的作家。他作为幽默作家的才能很早就表现出来，这使他的散文集《台前与幕后》(1885)具有不同凡响的魅力。在杰罗姆的命运中1888年是关键性的一年，这一年他发表了论文集《懒汉的无聊想法》和中篇小说《一条船上的三个人》。从这两部作品中可以感受到狄更斯创作的传统，这一传统也反映在他的民主思想中。他作品中的主人公一般都是中等阶层的英国人，冷静，观点持重，喜欢对世间万物高谈阔论一番。杰罗姆深爱自己书中的主人公，虽然也深知其缺点和弱点。

然而杰罗姆的喜剧天赋，并不能概括他的全部艺术。他揭露虚伪时又是位讽刺家，在他的艺术创作中本有来自狄更斯的感伤主义倾向，而在自传体小说《波尔·克里韦尔》中表现得尤为明显。杰罗姆的幽默闹剧中，有时会突然出现劝谕式的说教，它们非常质朴，甚或显得幼稚，但也正因此常能完成自己的使命。

本涅特的处女作曾在颓废派杂志《黄书》上发表，但他一直与唯美主义潮流格格不入。身为英国外省的新闻编辑，他对当地的风俗习惯了如指掌，他十分重视叙述的翔实性，尤其珍视具体细节，这有助于他再现事件发生的时间地点，从社会和心理方面丰满地刻画人物性格。

本涅特最优秀的作品完成于第一次世界大战之前。《老妇人的故事》(1908)中所写的事情发生在英国外省的工业区，一对姐妹康斯坦茨亚和索菲娅·别因斯在那里过着毫无特色的平凡生活。按照作者的思想，无论是这个小城中发生的深刻变革，甚至像索菲娅偕情人出走巴黎这样的惊人之举，实际上都不会改变主人公沉湎其中的琐屑日子。

本涅特的小说《克赖亨格尔》(1910)讲述了主人公反抗父母暴虐的斗争，以及他对胡里达·列苏艾的爱情，本涅特于1911年发表的一部小说，书名就是《胡里达·列苏艾》。作者在后一部小说里也解决了一些叙述上的问题：《克赖亨格尔》中讲到的事件，在此是从女主人公的眼光和角度来表现的。作者尽量避免直接干预，以求最大程度地保持客观性。主人公的群像从心理上刻画得很真实：胡里达正在失去爱她的埃德温围绕在她头上的浪漫光环。

毛姆的第一部小说《兰贝斯的丽莎》(1897)也受到自然主义美学的影响，小说写一个年轻女工徒然爱上一个已婚男人，后来终于自杀的悲剧。从小说中可以看出左拉的影响，也可看出吉辛的某些影响。

从毛姆最著名的小说《人间的枷锁》(1915)中可以感受到作者文笔的客观和冷静，这部小说的标题使人想到斯宾诺莎《伦理学》的一章。按照文艺作品的分类来看，这是一部“教育小说”，作者在书中写了主人公菲利普·凯利从童年直到三十岁的生活，详尽地再现了他的性格形成和获得精神阅历的各个阶段。毛姆展现了各色各样类型和性格的人物，使读者了解外省、伦敦、贵族等圈子中人们的情形。小说的主题是解放个性，使其脱离贪欲的枷锁——束缚个性发展的桎梏。对于菲利普来说，先天跛足，对粗俗情人无法抑制的欲望，对美好的浪漫生活的向往，就是这样的枷锁。毛姆的小说在描绘主人公精神成熟过程时，擅长于个性的心理挖掘，而避开说教，主人公在小说结尾终于放弃种种幻想，献身于外省医师的事业。

研究高尔斯华绥的创作，对于了解十九与二十世纪之交英国现实主义

的情况是十分重要的。作家描写福赛特一家的多卷汇集本堪称其最宏伟的长篇巨著，该书脱胎于短篇小说《拯救福赛特》（1901），后来发展到三本三部曲的规模：《福赛特世家》（包括长篇小说《有产业的人》，1906 年；短篇小说《福赛特的最后一个夏天》，1918 年；长篇小说集《在绞索里》，1920 年；《出租》，1921 年），《现代喜剧》（包括小说集《白猿》，1924 年；《银盒》，1926 年；《天鹅之歌》，1928 年；短篇小说集《田园诗》，1927 年；《相遇》，1927 年），《尾声》（包括小说集《尾声》，1931 年；《鲜花盛开的沙漠》，1932 年；《河那边》，1933 年）。

《福赛特世家》一书是英国古典现实主义作品中的精华。书中表现出其特有的史诗的宽广，对时代的历史、社会、精神经验的全面分析，在深远的社会联系中把握性格，既把主人公作为个体，同时也作为复杂的社会构成中的一部分。作者通过对一个资产阶级家庭几代人生活的叙述，展示出时代和阶级的命运，以及这个阶级注定覆灭的历史必然性。

这部多卷汇集本的开卷之作《有产业的人》所描述的事件发生在 1886 年。福赛特全家聚会庆祝老焦里安的孙女的订婚仪式有着象征意义，因为订婚对象——建筑师波西尼在这个资产阶级家庭中属于外来者。作为狄更斯的追随者，高尔斯华绥借助这一意味深长的细节使读者感觉到福赛特主义的不可动摇性。不上半个世纪，三部曲的最后一部小说《收租》的结尾处写到了为庆祝另一桩婚姻（芙列尔·福赛特同马依克尔·蒙特）的聚会，同样有着象征意义，这次聚会将证明已是风雨飘摇、毫无希望的维多利亚世界所发生的变化。

但高尔斯华绥的主要成就还不在于描绘出广阔而宏伟的场景，而是他对福赛特主义的心理的深刻分析，在不列颠社会生活的方方面面，从社会政治到家庭隐私，无不打上了福赛特主义的印记。

描述福赛特家族的多卷巨著是时代的独特文献。它也是十九世纪英国古典现实主义的艺术总结和最后的闪光。高尔斯华绥所描绘的宏伟画面并不具有新的美学性质，它是传统的终结，而非传统的发展。

在世纪之交的过渡时期，高尔斯华绥的作品显得过于传统，有时甚至落伍。但他坚持自己的美学观点。从他的文章中既可了解作家本人的美学观点，也可了解那个时期的文学斗争。他经常明确表示自己对自然主义和浪漫主义的否定态度。他对浪漫主义的评价尤其明确。他在《关于艺术的模糊见解》（1911）一文中写道："现实主义者可以是诗人、理想家、幻想家、印象主义者，但决不可以是浪漫主义者……浪漫主义者制造神话，无视现实，他们编织迷网，使自己，也使他人远离生活……"尽管如此，自然主义和浪漫主义的影响在高尔斯华绥的著作中随处可见。作家对福赛特主义所作的

同样的分析，表明他受到自然主义的间接影响，例如相信事实，力求做到准确和客观。浪漫主义影响则表现在作家持有一定程度的乌托邦主义观点。

在高尔斯华绥的作品中，同有产者阵营相对立的是一些艺术家。他们中有的是职业艺术家（如作家于1900年发表的小说《维拉·鲁别因》的主人公画家，《有产业的人》中的建筑师波西尼），有的是对生活持独特见解，并且具有高尚审美情操的人（伊林）。美和创造是高尔斯华绥唯一能用来对抗资产阶级贪婪和庸俗的武器。

371· 在此，高尔斯华绥的见解同莫里斯相近，他们坚信，美对于人类的教育和道德完善起着主要的作用。高尔斯华绥认为，个性的美学发展和教育是摆脱自私、虚伪和成见的方法。

然而高尔斯华绥不仅抱有美学和道德的空想，他对那个年代相当普及的社会改良主义思想不但同情，而且很感兴趣。高尔斯华绥是贝拉米的忠实读者，尤其喜读他的小说《百年之后》(1888)，从高尔斯华绥自己的小说《兄弟之情》可以确定无疑地看出同这位美国空想主义作家作品的近似之处。当然，高尔斯华绥对贝拉米所宣扬的平等思想作了某些修改，他强调的不是经济上，而是精神和道德上的平等。他的出发点是启蒙人道主义。部分地由于这个原因，英国十九世纪小说的经典主题“情感教育”在他的作品中占有相当重要的地位，不过作家实际上很少写到这个主题。他的自传体小说《黑色花朵》(1913)表现的就是这个主题，书中描写了高尔斯华绥对女演员玛格丽特·莫里斯的迷恋。作家在刻画心理冲突的同时，还采用了巧妙的象征手法：小说的三个部分全都冠以象征性的标题——“春”、“夏”、“秋”；作者意在确立关于人类幸福、美和精神自我完善的抽象概念。类似的动机也常见于高尔斯华绥的短篇小说和剧作中，这些作品往往触及与私有制无上权利有关的社会问题。

空想主义的宇宙观，空想主义方式的广泛运用，是这一时期的特点，此时的英国文学响应时代潮流，寻求着思想和艺术革新的途径。十九世纪九十年代，维多利亚社会和维多利亚意识已是日薄西山，空想主义思想吸引着许多作家。威尔斯在此时期正在创作他的首批科学幻想小说。切斯特顿的作品就其性质也属于空想主义流派，他提出“古老善良的英国”风尚和理智赐予的欢乐的哲学概念，用来与资产阶级社会的事务主义制度对抗。

空想主义思想在英国文学中产生出如此丰硕的成果，是因为英国曾经是一个技术先进、科学发达的国家。但英国文学家们持有空想主义观点也有另一个原因。那就是在英国同资产阶级社会的矛盾唤起了对社会主义的向往，这一时期的英国知识阶层非常陶醉于社会主义。

1881年不列颠社会主义党成立，1883年费边社成立，1892年独立工党

成立。历史学家和社会学家们积极地工作着，把认真而科学地研究工人阶级的生活条件，分析贫困的原因作为自己的使命。

拥护社会主义的不仅仅有工人阶级小说《穿破裤子的慈善家》(1911)的作者罗伯特·特莱赛尔这样的作家，还有王尔德，他的论文《社会主义制度下人的心灵》认为私有制是剥削和贫困的根源，对其予以彻底否定。

艾捷尔·丽莲·伏尼契(1864—1960)的早期创作十分明显地受到社会主义思想的影响。她是著名数学家乔治·布尔的女儿，曾在俄罗斯住过两年(1887—1889)，在那里结识了后来移居英国的革命作家斯捷普尼亚克·克拉夫钦斯基。在克拉夫钦斯基家中，艾捷尔·伏尼契得以邂逅许多杰出的社会活动家，其中有恩格斯。她同侨居伦敦的革命者集团的接近，以及同各国革命家的密切联系，都反映在她的小说《牛虻》(1897)、《杰克·雷蒙》(1901)、《奥维亚·塔拉姆》(1904)、《中断了的友谊》(1910)中。

《牛虻》反映的是意大利十九世纪三十到四十年代的革命史。虽然从形式上看《牛虻》是一部历史小说，但是历史只是伏尼契塑造亚瑟这个革命者的浪漫主义形象所借用的背景。牛虻是一个特殊人物，是典型的浪漫主义英雄，他活动的环境极其严酷，他往往依靠自己非凡的个性克服诸多困难。牛虻的身世笼罩在一个秘密之中：原来他不仅仅是在失去信任之后所起义反对的敌人——红衣主教蒙泰尼里的学生，而且还是他的儿子。牛虻被枪决的场面尤其具有理想主义色彩，已经受伤的牛虻向执行当权者命令的士兵们发表演说，证实了人的精神的胜利。蒙泰尼里这个人物的形象既神秘，又高贵、阴险；琼玛对牛虻高尚而不改初衷的爱情极具浪漫色彩。

伏尼契的作品中也出现与革命主题广泛联系着的俄罗斯的主题。她的小说《奥丽维亚·塔拉姆》在许多方面带有自传性质，小说的女主人公得知她所爱的民意党人沃拉基米尔·达马罗夫的生命处于危险之中，便启程前往俄国彼得堡。伏尼契对其创作中的俄罗斯主题都给以现实主义的处理。所塑造的人物形象在心理方面完全可信，显示了她对俄国革命者日常生活的透彻了解。

·372

伏尼契曾翻译果戈理、谢德林、奥斯特洛夫斯基、加尔申、斯捷普尼亚克·克拉夫钦斯基等人的作品，在向英国宣传俄罗斯文学方面做了不少工作。1911年发表译作《塔拉斯·舍甫琴柯诗六首》，并附以原作者生活和创作生涯的详尽说明，使英国读者对此前并不知悉的这位乌克兰诗人有所了解。

社会主义对世纪之初英国精神生活的影响是多方面的、多样化的。比如，欧洲现代主义文学的创建者之一詹姆斯·乔伊斯曾不止一次称自己为社会主义者。他在1905年写的信中提到："……如果把我的政治信仰置于

热爱人类的艺术家的信仰之上，将是错误的；我的观点就是一个艺术家兼社会主义者的观点。”九十年代由一些作家、哲学家、社会学家、艺术学家组成的团体“布鲁姆斯伯里”也明显地表示出对社会主义的兴趣。

浪漫主义传统的复苏在世纪之交成为与维多利亚时期的腐朽事物相对抗的一种形式，这是这一时期艺术的另一明显特征。一些发展了斯蒂文森和迈恩·里德传统的作家，如哈格德、威廉·亨利、科南·多伊里、吉卜林、约瑟夫·康拉德等，各自按照自己的方式描写异国风情，描写主人公如何摆脱绝境。他们用功勋、服务、大无畏精神的浪漫主义理想来与苍白的庸庸碌碌的生活相对立。他们的创作多为以情节取胜的历史小说，其中心是强烈、鲜明、孤独的个性。有时对于这种个性的兴趣彻底转变为对不列颠帝国的颂扬，例如英国殖民文学的奠基人之一威廉·亨利(1849—1903)即是如此。

切斯特顿(1874—1936)的作品表现出另一种坦率乐观、生机勃勃的浪漫主义。实际上切斯特顿涉猎了所有的文学种类。他写过不计其数的报章短评、神学文章、小说、侦探故事、小说体传记、戏剧、长诗、政论。然而他终究是一个论说文作家，令他最感兴趣的是思想的本来面目。他在《自传》中写道：“我总是喜欢观察那些不加外衣掩饰的思想和概念如何赤裸裸地相互碰撞。”在这点上切斯特顿是他那个非常重视争辩和奇论的时代的产儿。

在此他与威尔斯，以及一生与之进行激烈论战的萧伯纳有相似之处。如果深究切斯特顿思想的实质，即可明显地看出两人分歧的根源。生活的奇迹、不求回报的高尚行为、欢乐最终必定胜利、对一切烙有庸俗行为和资产阶级印记的事物的鄙视——这些是他的哲学和美学思想的基础。切斯特顿写过二十一世纪的大英帝国“古老善良英国”的封建秩序和风尚突然而奇怪地复辟(小说《从诺季山来的拿破仑》，1904 年)，写过英国小市民加布里埃利·赛姆偶然进入的那个无政府主义阴谋家们的地下世界，他从一个规规矩矩的英国公民变成代号“星期四”的秘密间谍所经历的“恶梦般的”愉快的奇遇(小说《变成“星期四”的人》，1908 年)，写过改行从事业余侦探的天主教神甫布劳恩做出比专业侦探大得多的成绩(短篇小说集《浑厚的布劳恩神甫》，1911 年；《智慧的布劳恩神甫》，1914 年；《多疑的布劳恩神甫》，1926 年；《布劳恩神甫的秘密》，1927 年)，总之，不论切斯特顿写的是什么题材，上述思想总是决定着书中主人公的世界观和行为准则。欢乐永远是胜利的一方，但这并不说明作者持温情主义，他的天真带有辩论和哲学性质。

尽管切斯特顿在《漫谈》中表现出轻松和随意，他仍是一个很严肃的作家。他热爱狄更斯(1906 年发表的关于狄更斯的专题论著也是他的哲学和

美学宣言），然而他也看到《匹克威克》的作者艺术上的一些弱点，有别于同时代作家的是，他能看到狄更斯的主要之点——塑造了极其大量的人物性格。他不仅把斯蒂文森作为迷人的惊险小说的作者，同时也是浪漫主义艺术家，是最先持此观点的一批人之一，他也几乎最早看出讽刺作家萨克雷是一个心理学家和对人们的苦难非常敏感的作家。

《变成“星期四”的人》所叙述的故事优雅、轻松、诙谐，却提出一个很重要的，引起世纪之交许多作家重视的问题——人格的严整和分裂，“自我”、自己本来面目的丧失。出于对贪婪本性的鄙视，切斯特顿希望在英国恢复古老的宗法基础（《从诺季山来的拿破仑》），布劳恩神甫的形象渗透着对人类良知和理性的信念。

作为虔诚的天主教徒，切斯特顿的所有作品向读者展示的是宗教的世界观，即评判一个人的行为以其是否符合神的意旨为标志。然而切斯特顿作品的研究者凯涅尔所称的“形而上学的道德问题作家”永远不会成为令人生厌的布道者，因为切斯特顿运用的是完全另类的宣传方法，即利用各种奇论和反论。悖论是切斯特顿认知世界的手段：“真理或是倒立着，或是割断自己的喉咙，这样才能引人注意。”有时他也掌握不好分寸，玩弄奇谈怪论时显得矫揉造作。但从整体来说，悖论不仅是切斯特顿诗学的基础，也是他的哲学武器。

在切斯特顿众多的随笔、政论文章、报刊文章和书评的字里行间，无不渗透着他反对“高雅”文学流派的战斗气息。他回忆道：“每当我一开始写作，便满怀义愤决心反对给当时的文化定下基调的那些颓废派文人和悲观主义者。”切斯特顿的理想初看起来相当简单，不过是理想化的中世纪、浪漫的日常生活，还有乐观主义。然而这些理想是对他当时所处时代蓬勃发展的工业化的反应，是对颓废派以及颓废派对人和人在生活中所处地位的悲观看法的回应。

不过唯美主义也好，颓废主义也好，都是世纪之交浪漫主义意识的反映，虽然这种反映是病态的。逃避粗俗的世界和愚钝的人群，描绘脱离社会联系的个性，塑造无法了解庸人世界的置身社会之外的艺术家的形象，这些动机在当时是相当普及的。

于是一个流派逐步形成了，它同实证主义哲学展开论战，它否定理性的思维和整个科学。换句话说，也就是否定维多利亚世界观的全部基础。从美学角度来看，它是对现实主义，尤其是自然主义的负面回应，它反对描摹生活相的诗学。佩特喜欢一再声明：艺术同善良没有任何关系，艺术既不应培育个性，也不应完善个性，它所应追求的只是完美的形式。佩特同列斯金也有分歧，后者虽崇尚唯美主义，却一向主张艺术负有教化和道德的

使命。西蒙斯在他的诗集《伦敦之夜》(1895)的前言中写道:"艺术的原则是永恒的,而道德的原则却随着时间的飞逝而不断变换。"虽然王尔德的作品并不符合他的个人宣言,但王尔德在《构想》一书中也主张艺术与道德无关。

唯美主义、现代派风格、象征主义流派等,都是前拉斐尔派作家所定倾向的逻辑发展。法国象征主义作家对英国颓废派作家也产生了巨大的影响。

颓废主义运动开始于佩特的著作《文艺复兴》(1873)发表之时,并随着1891年王尔德的小说《道连·格雷的肖像》发表而进入鼎盛时期。佩特提出一个公式:"与其说是经验的结果,不如说是经验本身更为重要",这个公式对英国的作家、美术家、艺术理论家都产生了很大的影响。王尔德小说的构思是在于斯曼的直接影响下产生的,于斯曼的小说《相反》被英国象征主义理论家阿尔图尔·西蒙斯称为"颓废主义的祈祷书"。在西蒙斯的著作《文学的象征主义运动》一书(1899)中,对于美的崇拜被称之为"反抗一切与事物外表有关的东西,反抗空谈,反抗唯物主义传统"。西蒙斯毫不妥协地公然否定维多利亚精神和维多利亚威严,从而也就否定艺术的道德使命。

颓废主义作家作品的形式注定会使庸人大惊失色。他们奋力保卫那只有精英才能进入的美之王国,使其远离庸俗的小市民气息的生活,所用的武器是各种程式化形式、摹写生活教科书的矫揉造作、离奇的悖论、色情描写、快乐主义、神秘主义。

对维多利亚主义的价值和实证方法失去信心,对整个纯理性思维的审慎态度,成为颓废主义出现的土壤。从美学意义上来说,世纪之交的颓废主义既是左拉的自然主义的对立面,也是对古典现实主义走到尽头的反应。这是一个实验的时代,不仅在艺术方面,也在生活方面:颓废主义派的道德实验是他们自选命运的一部分。王尔德和比亚兹莱的道德实验成了逃避现实的方式。

374·

有趣的是,这个时期最时髦的形容词是"新的"。人们谈论着"新男人"、"新女人"、"新精神"、"新快乐主义"、"新幽默"、"新现实主义"。生活在这个过渡时期的人们觉得他们的确正在进入一个道德、哲学、宗教都完全不同的新时代。

这些"新人类"团结在两种文学艺术杂志《黄书》和《萨沃伊》的周围。《黄书》的文学编辑是亨利·加尔兰德;艺术编辑是奥博利·比亚兹莱。1894—1895年出刊的《黄书》前四期完整地介绍了世纪之交英国颓废主义各个流派的情况。自从1896年比亚兹莱转入《萨沃伊》编辑部后,《黄书》

杂志确已不再是当时唯美主义者思想的喉舌。

然而《黄书》第一期毕竟以其现代派艺术的色彩令人刮目相看，黄色也成为时代的旗帜。这一期的作者中有当时最优秀而机敏，最尚奇谈怪论的论说文作家之一比尔勃姆，还有西蒙斯和约翰·默里。其他几期也刊载了一些未直接参与运动的作家的文章，其中有亨利·詹姆斯、阿尔图尔·沃、理查德·加尼特、戈斯。

英国的文学研究家往往称十九世纪的最后十年为比亚兹莱的十年。比亚兹莱对其同时代人的影响是十分明显的。他对一切失去个性的、统一标准的维多利亚式工业化的事物均持怀疑态度。他的评论大多属于美学方面，也时常过于渲染、奇巧古怪，带有强烈的病态紧张和悲剧成分。

西蒙斯任主编的《萨沃伊》杂志，其出版方针则略有不同。它要求威廉·波特莱尔、叶芝、福特·梅多克斯、萧伯纳、约瑟夫·康拉德、莱翁涅尔·约翰逊等作者遵守唯美主义的规范。西蒙斯在《文学方面的颓废主义运动》(1893)一文中形成了对整个“新艺术”的看法，文中提到：“目前正面临紧张的反思、不安而痛苦的探索、时或病态的对完美细腻的追求、精神和道德的堕落。”西蒙斯认为完全可以把这种艺术称之为“美丽而有趣的疾病”。

2. 王尔德

难以想象还有第二个人像王尔德(1854—1900)那样突出地戏剧性地体现出世纪之交的过渡性格。甚至在他的个人命运中，行将结束的世纪的结论和披荆斩棘的新意识萌芽，也以惊人的清晰程度反映出来。

王尔德是都柏林一个名医的儿子，这位名医即使在他自己同胞眼中也是一个怪人。王尔德的母亲则不同，她是英国人，是一位诗人，主持着一个高雅的文学沙龙。除家庭教育以外，王尔德还受过良好的学校教育，先就学于都柏林大学，后在牛津听拉斯金讲课，拉斯金关于美的拯救作用的思想对他影响至深，他于是决定不仅要在创作中，而且要在生活中体现这种思想。

王尔德作为作家，曾周游世界，又在颓废主义的麦加——巴黎长期居住。他是前拉法尔派思想的继承者，因此给波士顿的大学生和科罗拉多的矿工讲课都是美和崇高一类的内容，奇谈怪论随口而出，不仅使正统的维多利亚派觉得有伤体面，而且使他的崇拜者们也多少感到迷惑不解。比如他说过这样的话：“不存在有道德的书，也不存在不道德的书。只不过有的书写得好，有的书写得不好。”“我能够同情一切，惟独不能同情人类的痛

苦。"尽管有此声明，王尔德仍宣称自己是社会主义者，并且在文学家中几乎是唯一响应萧伯纳号召，签名反对美国1886年镇压芝加哥大罢工牺牲者的人，还同萧伯纳一起出席了1891年在伦敦海德公园召开的社会主义群众大会。

王尔德是一个无与伦比的对话者，同时他的行为也令世人震惊。他的整个生活形象往往带有闹剧性质。1895年因有伤风化罪被起诉，受审后被关押。在狱中完成的杰作有《瑞丁监狱之歌》（于1898年匿名发表）和《深渊书简》，后者在他死后于1905年发表。获释后的王尔德成为一个精神上完全被摧垮的人。昔日的声望已经烟消云散，留下的只有回忆。最后在极度的贫困中寂寞地死于巴黎。

375·



奥斯卡·王尔德 照片 1912年

好走极端是王尔德的主要特点，生活上如此，创作上也如此。如果开玩笑，开起来就没有限度，但如果想要严肃起来，那么就像他的童话里所写的那样，比最高尚的传教士的态度还要严肃，还要有说教意味。

然而在忸怩作态的外表下面，是深刻的内心失衡和悲剧，这就像一面镜子，照出了时代共同的社会和精神的变化：理想动摇，心灵却更加渴求和谐。王尔德的惊世骇俗，他的嘲讽和自嘲，都是从反面来确立理想。这种道德和艺术态度究其性质属于浪漫主义，而具有这种气质的艺术家往往出现在过渡时期，出现在历史和文学时代的断层。赫尔岑十分准确地刻画了这些"被扭曲的"浪漫主义者的行为实质："你们是伪善的，而我们将是聪明人；你们在口头上讲道德，而我们将作语言上的恶棍；你们对上等人谦恭有礼，对下等人蛮横无理，而我们将对一切人蛮横无理；你们对人鞠躬却没有敬意，而我们将不拘礼节地相互谈天；你们的尊严只限于外表的礼节，而我们为了维护尊严不惜践踏所有的礼节……"

王尔德否定庸俗的生活方式和实用主义，令资产者吃惊。但由于他只是在理论上知道用什么来反对庸俗的王国，所以“所有的生活方式都变成嘲讽的对象”，把自身的存在也变成了实验。矫揉造作、自我剖析，甚至自我挖掘，这些浪漫主义意识的特征在病态的形式下被发挥到极致，便成为颓废派文艺思想的特征。浪漫主义作家，包括与王尔德同时代的非浪漫主义作家，拥有自己的理想和道德基础，为之可以付出生命。而颓废主义作家在一切方面，甚至是他们那些华彩夺目的奇谈怪论和极其精细的自我剖析中，都透露出一股筋疲力尽的倦意，使人感到心灵在渴求理想，却没法接近它，一切尝试只是徒劳无益、空留笑柄。尽管王尔德受着痛苦与怀疑的煎熬，但在他的行为，他的蛮勇举动，还有那事实上已代替了他的生命的无穷无尽的文字游戏中，还是透露出消极冷漠和彷徨无主。 · 376

王尔德在他的《道连·格雷的画像》一书中详尽地描述了这种病态和它的各个阶段，及其悲惨的结局。王尔德是一个实验者，他把自己作为艺术的第一主人公，把个人命运作为证明的材料，只为了证明一个论题：“创造时代的是个性，而不是原则”，他成功地指出：一旦假面具代替了真面目，故作姿态代替了自然的举止，艺术变得无法理解，而人们却把它当成比现实生活更加现实的奇特现象，那时行动和生活立场将会导致怎样悲惨的精神后果。

王尔德把这种态度、认识和心理类型，注入到许多方面同他本人相似的亨利勋爵，还有道连·格雷、西比尔·温等人的性格中。天才的女演员西比尔·温，曾以其超人的理解力扮演莎士比亚剧中的女主人公，而在她自己堕入情网后情形便完全两样了。

生活上的做作，或者简而言之，忸怩作态成为生存的同义词，这也表现在王尔德的话剧《认真的重要性》当中。剧中这被称之为“埃那斯特主义”，名称来源于某个自然界中并不存在的神话人物埃那斯特先生。剧中的一位主人公阿尔杰农·蒙克里夫，把埃那斯特先生当作自己的一个病友，是由于健康原因住在郊外。而事实上埃那斯特只是蒙克里夫为了躲避枯燥的来访和不愿见的客人臆想出来的神话。当然，危险的不是埃那斯特，而是“埃那斯特主义”，也就是这种特殊的生活立场，因为它用游戏偷换了生活。

斯蒂文森在他的中篇小说《杰吉尔博士和海德先生的奇特故事》中，也描述了埃那斯特主义的某些特征。杰吉尔先生在白天是一位备受尊敬的公民，到夜晚便成了可怕的海德。斯蒂文森感觉到人的意识开始分裂；王尔德则在《道连·格雷的画像》中继续描写了这个过程，并指出与其相伴的悲剧性后果。

王尔德书中的主人公们，在生活中已失去纯朴的感情和自然的行为。

王尔德的同名童话中的主人公幸福王子只是在变成雕像之后才学会了同情人类。“当我活着时，当我有一颗鲜活的人类的心时，我不知道眼泪为何物。”为了批判性地描绘不可能有真情实感的场合，王尔德必须使用荒诞手法。

王尔德所用的怪诞手法与萧伯纳很相似。在他的诗学和哲学道德体系中，怪诞是认识现象和揭开其实质的手段。因此，不能把他那些引人注意的奇谈怪论仅仅看成是文字游戏。王尔德确认“正是艺术创造着生活”，他不仅逞一时之勇，还发表了同自然主义者在美学方面的分歧。他是如此繁复、如此奇巧地谈论在艺术领域中选择的必须和想象、幻想对于创作的重要。

然而象征性和不自然的做作尽管在客观上是必要的，却也产生了相当严重的负面影响，生动性不复再现，因为过分渲染和矫揉造作的手法扼杀了它。《道连·格雷的画像》有着强烈的批判意味，所以这里明显是过分地大量描写了贵重的织物、罕见的饰物、异国的花卉。王尔德在同自然主义斗争时走向另一个极端——创造了平庸无味的唯美主义。

王尔德于1881年出版了他的第一本书——《诗集》。在他早期的诗歌作品中可看出法国象征主义的影响：诗是用文字转达的转瞬即逝的印象，表现的多为神秘和色情的主题。王尔德于1881年赴美讲学，用悖论表达自己的美学信条和唯美主义立场：“艺术从不会因远离日常琐碎的社会问题而遭受任何损失，相反，只有这样艺术才能把我们所要求它的给予我们，因为对于我们中的大多数人，真正的生活是我们并未置身于其中的生活。”

王尔德于十九世纪八十年代后半期发表了若干短篇小说，稍后被收入小说集《亚瑟·萨维尔勋爵的罪行》(1891)中。1891年是王尔德成果累累的一年，出版了《道连·格雷的画像》、论文集《构想》，还有一些童话。他还是一位多产的剧作家，并且创作范围非常之广，既有用法文写成的颓废派戏剧《莎乐美》，又有尖锐的社会生活喜剧。王尔德实际上同时创作了体裁和思想都如此丰富多样的作品，这一点对于了解他的矛盾的个性和创作面貌是非常重要的。

377·

王尔德的短篇小说以幽默著称，其题材大多引人入胜，但也充满争辩性。他嘲笑当时颇为流行的那些感伤散文，还有那些拼命描述离奇事物的作品。王尔德在《坎特维尔的幽灵》中所描写的幽灵完全不同于古典作家笔下的那种普通的幽灵。它衰老、疲惫、经常伤风感冒，而且苦于扮演自己的角色。在此，王尔德以嘲讽的笔触刻画了埋头事务的美国人，也刻画了古老家族的后裔——拘泥而守旧的英国人，从而显示自己是卓越的人性鉴识家和优秀的喜剧家。

王尔德的童话则是另一种格调。一方面受安徒生的影响，另一方面又包含了拉斯金关于美的救世作用的思想。优美的抒情童话中每一个细节都含有象征性，道德是简明而确定的。王尔德赞颂自我牺牲精神和卓有成效的善举。年轻的国王开始明白：他周围目所能及的一切美好的东西都是劳动创造的，而劳动又是多么艰辛（《少年国王》）；快乐王子和燕子牺牲自己帮助穷人（《快乐王子》）；夜莺用自己的鲜血染红玫瑰，使大学生得以把它献给心爱的喜怒无常的姑娘（《夜莺与蔷薇》）。童话的浪漫主义、理想主义的成分是非常明显的，只有在这个体系中，才能理解王尔德故作天真地表现生活的手法和矫揉造作的情节，这两点都是他的诗学的要素。天真只会使作家的批判态度流露无遗：他的童话触及到不公正的社会结构，触及私有者的贪得无厌（《自私的巨人》），也触及贵族的妄自尊大（《奇妙的火箭》）。

王尔德的空想主义也表现在他的论文《社会主义环境下人的心灵》中。对于他来说，社会主义就是能够拯救世界的美的一种变型。

在《道连·格雷的画像》中道德和美学成分也是紧密地相互交织着。从表面上看，这部作品可以归到"教育小说"一类，而实际上这是一部道德寓言。书中的主人公是一位年轻人，在遍受犬儒主义者、唯美主义者、享乐主义者的影响之后，便把生活当成一场令人陶醉的不受任何限制的实验。受亨利爵士的影响，道连变成一个品行不端、生活放荡的人，甚至成为杀人凶手。然而花天酒地的淫逸生活没有给道连的面容留下一点痕迹；改变的只是他的画家朋友给他画的那幅肖像。荒淫、残忍、谋杀罪行在肖像上清清楚楚、一览无余。肖像揭穿了道连，于是他在突发的疯狂驱使下捅了画像一刀，结果却杀了自己，肖像上的面容又恢复了原来的样子，而死去的多里安的脸上反映出他的精神堕落。此书结论与王尔德的一篇论文的结论相同：扼杀良知不能不受到惩罚。

王尔德的剧作实际上全是在四年之内完成的。这些作品无论在矛盾冲突和诗学方面都呈现出多样性。

独幕戏剧《莎乐美》取材于《圣经》传说，莎乐美请求希律王砍下施洗者约翰的头盛在银盘里送给她。《莎乐美》的风格属于观赏型，其诗学较为复杂，明显地受到梅捷尔林克剧作艺术的影响。 · 378

在《莎乐美》中，我们看到了颓废派文学特有的主题，爱情与死亡的接近，以及恶行与淫荡的艺术化。比亚兹莱为剧本绘制了插图，但剧本在英国被宣布为不道德而遭禁演。然而《莎乐美》在国外的遭遇却截然不同：它在欧洲各国的演出大获成功，并在二十世纪初年由泰罗夫搬上俄国舞台。王尔德其余的象征主义剧作《帕都瓦公爵夫人》(1893)和《佛罗伦萨悲剧》


王尔德剧作《莎乐美》插图 比亚兹莱作品

(1895)均与《莎乐美》相近。

王尔德的剧作中还有《少奶奶的扇子》(1892)、《无足轻重的女人》(1893)、《理想丈夫》(1895)、《认真的重要性》(1895)等喜剧。这些剧作都立即获得了观众的认可。王尔德的喜剧对世纪之交英国戏剧界的复兴起了非常重要的作用。王尔德是复辟时期风俗喜剧和传奇剧传统的继承者,尖锐生动的对话,对庸俗、成见、假装正派的嘲讽——这些是他的艺术世界。甚至所描写的环境——靠自我和相互挖苦讽刺打发日子的上流社会都令人联想到复辟时期的喜剧。王尔德也受当时流行的传奇剧和"四平八稳剧作"诗学的影响,但对其刻板风格有所更动,从而最大程度地减少了平淡无味的成分。

王尔德的喜剧引人入胜之处不在情节,也不在人物性格的心理描写(在深度方面不是很突出),而是那些嘲讽揶揄、离奇古怪、格言式的对话。就揭露性的社会内容来说,最突出的是《理想丈夫》,作者通过一位显要的英国政治家涉及了道德问题,从而揭示出,人们是循着怎样的模棱两可的途径接近权力的。诚然王尔德还未能把揭露一直进行下去直到得出逻辑结果。结局往往过分激烈而不合常情,以至减弱了批判的力度。

王尔德最有特色的剧作是喜剧《认真的重要性》。看起来作者似乎在其中体现了他的游离于道德的艺术原则。情节构筑在可笑的误解之上,描写范围则限于上流社会沙龙之内。而实际并非如此。他不仅在半玩笑半认真的对话中破坏了流行的道德和正派的观念,也触及到政治问题。

王尔德笔下的世界是一个颠倒的世界:道德高尚的人品行不端,品行不端的人往往又道德高尚。他所看到的周围的一切都是动摇不定的。不过就连王尔德本人也缺乏自信。否则他也不会躲藏在奇谈怪论的救命盾牌后面了。

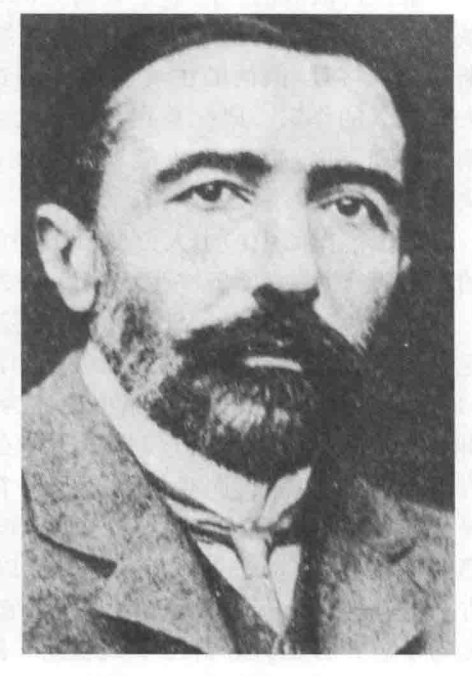
王尔德所遭际的不幸使他具有了比较明确的道德观念。《深渊书简》和

《瑞丁监狱之歌》不用任何奇论反论和掩饰，坦诚地说明了作者的悲剧。同时也显露出他隐藏在如此之多假面具下的人性。文学现象变成了生活事实。道连·格雷在亨利爵士帮助下对自己所做的试验成为罪证，把试验者王尔德本人推上被告席。恐怖的监狱生活甚至超过王尔德最坏的假想。但它也给予了王尔德新的创作动力，尽管王尔德没能把它完全付诸现实。

3. 康拉德

约瑟夫·康拉德（为约瑟夫·特奥多·康拉德·科尔泽尼奥夫斯基的笔名；1857—1924 年）是现实主义和浪漫主义作家，所著的寓言小说多写人的悲惨命运，写人的最终精神胜利，最残酷的考验都无法使其屈服。康拉德这个名字同世纪之交英国小说诗学的重大变化相联系。康拉德是最新叙述手法的奠基者之一：他首先在创作中采用"视点"方法，随后这种方法在英国和世界散文中得到了广泛运用。

康拉德的父亲是被沙皇政府流放到沃洛格达的波兰起义者，所以从幼年开始，大海便对他有着无穷无尽的吸引力：他从波兰到了马赛，受雇于一艘帆船；随后加入了英国商船队，在此升迁到远航船长的职位。于 1884 年获得不列颠帝国的国籍。



约瑟夫·康拉德 照片 约 1900 年

在商船队的经历使得康拉德不仅能够详尽地了解水手们的生活，而且使他看清了不列颠帝国的真实面貌，而当时在许多英国人眼中，不列颠帝国正如他一篇小说的名字，是"文明社会的前哨"。

由于患恶性疟疾之后身体极度虚弱，康拉德于 1894 年离开商船队。他决定在文学领域一试身手。1895 年发表了处女作——小说《阿尔迈耶的愚蠢》，立即得到读者的赞许。

康拉德的母语是波兰语，但他能讲流利的法语。读者可以察觉，他写作前几部作品用了不太熟悉的语言，由此带来了构句生硬、修饰手段过多等缺点。然而康拉德很快便

掌握了英语的各种描写手段，并达到了很高的造诣。

开始起步的康拉德很幸运，他得到高尔斯华绥的支持。威尔斯是他的独特风格的最早的鉴赏家之一。亨利·詹姆斯对康拉德有着很大的影响。在他的帮助下，康拉德为自己打开了印象派作家的画廊，从而在色彩和线条的细微变化基础上形成自己的绘声绘色的诗学。同詹姆斯的交往，使康拉德对艺术有了自己的认识，特别是认识到必须找寻传达含意和节奏的唯一准确的词句。

康拉德的朋友安德烈·纪德把魏尔伦和波德莱尔的诗歌介绍给他。知名的散文作家、评论家、翻译家爱德华·加尼特则不仅使康拉德了解了佩特及其优美的散文和对艺术的审美判断，而且使他了解了俄国的古典主义作家，首先是陀思妥耶夫斯基。陀思妥耶夫斯基对于康拉德心理艺术的确立无疑起了很大作用。

各种艺术的综合是康拉德的一个主要的美学原则。他不断地关心画家和雕塑家的成果，经常谈论瓦格纳和德彪西，思考音乐、绘画同文学之间的关系。他非常重视自己小说中的插图，多次强调：理想的文学应追求雕塑的生动性、音乐的多义性和象征性，以及绘画的表现力。他坚信语音的组合具有独立的音乐意义，因而在句子的形式和发音上狠下功夫。

康拉德最好的作品都是有关大海的。书中事件多出在航行中，在港口城市、异国他乡展开。虽然他的作品结构布局涉及异国风情，在这点上与斯蒂文森接近，但他的主要贡献并不在此，也不在于他是一个优秀的描绘大海风景的作家。康拉德在创作上的主要贡献是他善于揭示人类生活的深刻的心理层面，提出一些伦理道德问题让他作品的主人公积极地给予解决，是他对艺术手段的革新。

康拉德作品中的主人公属于不同的民族，使他们团结在一起的是精神的完全投入，是立即解决生活中最重要、最紧急的道德问题的必要性。

人类命运的隐秘、个性与性格的隐秘是康拉德小说的中心命题。他的主人公孤独、被弃、高傲。吉姆就是如此，他是同名的纲领性小说《吉姆爷》(1900)中的主要人物。这部小说成为世纪之交文学的里程碑。康拉德在讲述年轻水手的悲惨命运时，着重对他在特殊环境下的行为作心理分析。吉姆放弃了指挥权，同时也放弃了还有人在的将沉之船。一些更为世故、厚颜无耻的人逃避了法律责任，而吉姆却没有给自己开脱，不仅如此，他自

愿接受惩罚，主动去接受审讯，想要以此恢复自己心中已经动摇的名誉。吉姆把自己的命运交付给法官，而法官们却对于追究这桩事故的道德责任无动于衷。吉姆只好自己审判自己：他用无数的问题和疑惑来折磨自己，终于再也经受不住精神上的痛苦，最后选择了死亡作为唯一的解脱方式。

从形式上来看，吉姆的性格和行为属于浪漫主义英雄一类，他性格高傲，憎恨道德堕落的无耻行为，企盼着寻得自我和谐。然而实质上吉姆是一个反浪漫主义的人物。他不是个人主义者，当然也不是超人。

康拉德的浪漫主义（或是新浪漫主义）仍然是在任何情况下都肯定理想，也就是肯定不可或缺的个人道义基础。

《吉姆爷》在叙述上最重要的问题是"视角"问题。虽然中心人物是吉姆，而且整个事件都围绕着他的个人问题展开，但所发生的事情是通过其他人的感受，借助精心设计的"小镜子折射"系统来表述的，这就使得小说能够在多个角度上反映正在发生的事情。作为沉船悲剧的偶然见证者，船长马尔罗的话是一个"主要的声音"。但除他之外，还有法国中尉布劳恩、陪审员布赖尔里等人也在讲述这件事。他们每个人对这个悲剧和吉姆的性格都有各自不同的理解，这对于康拉德是非常重要的。这样一来，他便在小说中建立起一个复杂的心理描写系统，而这些心理描写乍看起来似乎使事件发展偏离了主线。

批评家们多次提出康拉德的叙述过于繁冗、松散，缺乏动感。然而叙述的冗长绝不是因为康拉德不能够把多条情节线索连在一起而建立情节和结构。他珍视心理描写的深刻性，有意识地摒弃作品以情节诱人的倾向。正由于此，康拉德极喜用倒叙，努力从不同视角、不同距离考察同一个细节。

在评论康拉德的著述中有一种看法，认为他的心理描写法源自陀思妥耶夫斯基。这种影响可从小说《在西方的眼睛下》(1911)窥见一斑，书中不仅采用俄国的题材，而且直接模仿小说《群魔》。康拉德笔下人物的绝对道德标准也使人联想到拉斯科里尼科夫、卡拉玛佐夫兄弟，还有斯塔弗罗金。

不过也不应该过分夸大康拉德与陀思妥耶夫斯基之间的联系。其实在艺术和道德的探索上，康拉德更为明显地效法亨利·詹姆斯。如同詹姆斯一样，康拉德的小说描写两种生活——外在的和内在的。在外在的生活中，事件按照时间顺序排列。内在的生活中就不是这样，线性时间在此不具有自足的价值。

康拉德小说中的主人公都天生富于激情，鄙视日常琐事和日复一日灰暗的现实，所以往往面对生活不知所措。这种情绪不仅带有本体论的性质，而且带有社会性。康拉德的主人公不赞成资产阶级的发展模式，这一点在以非洲为素材、声讨殖民主义的短篇小说《文明的前哨》中表现得特别明显。然而要了解康拉德的创作特色，还有一点值得注意：社会的和历史的呈现虽然在叙事的意义结构中非常重要，但从来也不是主要的，更不是第一位的。康拉德并未因描写资本主义发展和殖民政策问题而忽视全人类的课题，因为对他来说，资本主义意味着不道德，资产阶级化意味着精神上

的退化。

正因为康拉德的主人公们活动的舞台是资本主义的现实世界，所以他们的孤独又与古典浪漫主义英雄人物的孤独略有不同。这种孤独并非装腔作势，也不仅仅是一种反抗，在很大程度上这是拯救个性的唯一出路，因为在具体的历史社会环境下，个性找不到实现自身的精神潜能的途径。康拉德式英雄人物的孤独不会导致暴动，而是使人变得坚韧不拔。关键时刻的高尚行为才是他们唯一重视的。

中篇小说《台风》(1902)的主人公马克惠船长，同大自然的威力展开殊死的搏斗。初看起来，对于作者来说重要的是叙述中的事件因素。其实他关注的是搏斗的思想，是人类面对危险和社会性失败所表现出的尊严。实质上康拉德和他所喜爱的英雄人物只承认一种失败，那就是道德上的失败。

381 ·

就此而言，康拉德应是重在描写“边缘”状态的存在主义文学的先驱者。格雷厄姆·格林认为康拉德是自己的导师，对于他作品中的主人公来说，人们日常生活的道德方面是极其重要的。

康拉德作品中有着丰富的细微的心理描写，丰富的色彩和事物的细节，人物形象有非常大的可视性，甚至可以触摸。他是高度重视结构和思想的本来面目的现实主义作家。因此，约瑟夫·康拉德也是一位与二十世纪文学极合拍的作家。

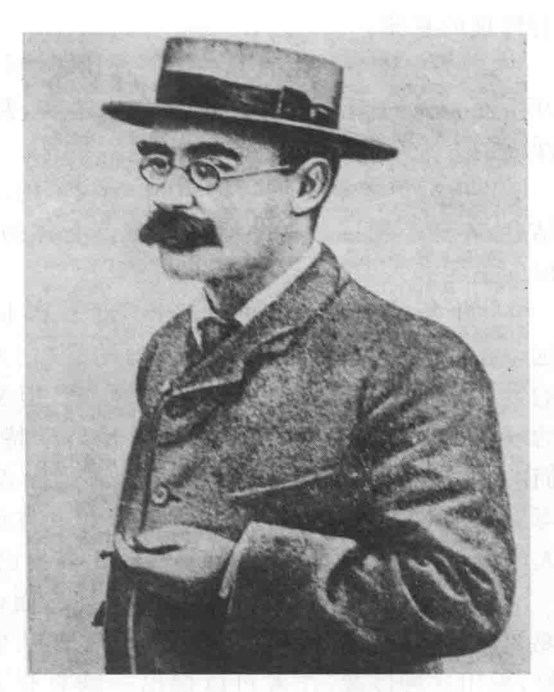
4. 吉卜林

1890年英国公众开始谈论一位年轻的短篇小说作者鲁德亚德·吉卜林(1865—1936)，他当时已发表的一些短篇小说很成功，但以维多利亚时代读者的眼光来看又是独树一帜的。他的小说以多种多样的色彩、气息，和欧洲人前所未闻的陌生感受，揭示了一个人所不知的全新的东方世界。异国风情同人物形象奇妙地结合起来，故事的主人公社会地位相当低微，属于普通的“大不列颠帝国的建设者”，而吉卜林对他们寄予了同情。他的小说也写到印度教徒。他们的心灵世界对于英国人是不解之谜，但吉卜林却了如指掌，因为他在印度出生，并且还在那里当了若干年的记者。

作为一名报人，吉卜林曾接触过各种各样的人，多次遭遇难于置信的险境。他撰写战争和瘟疫的报道，负责社会新闻栏目，不断积累有关印度人和在印度服务的英国人的风尚、日常生活、心理等方面的宝贵知识。这些后来都成为他的小说的基础，既令他的同胞困惑，也赢得他们的赞赏。短篇小说在十九世纪英国文学中本来只起着次要的作用，但由于吉卜林的短篇小说(小说集《盖茨皮一家的故事》、《黑与白》、《恐怖之夜的城市》等)的

成功，这成了一种主要的文学体裁。

人们都说，自从拜伦以来，还没有人在文学生涯之初就取得这样大的成就。1890 年问世的第一部长篇小说《消失的光芒》，显示出年轻的吉卜林天才的又一面——题材重大而艺术上相当完整。



吉卜林 照片 1890 年代

小说写的是一个在英国殖民地战争前线作画的战地画家吉克·希达尔的悲剧故事。吉克毫不怀疑英国殖民主义者掠夺的权力，而且坚信战争可以成为艺术家的缪斯。他受了重伤，有可能失明。渐渐地他开始怀疑自己的生活和哲学立场是否正确。这种消沉情绪也在创作中反映出来，但他竭尽全力同自己斗争。为了重新获得失去的内心平衡，他隐瞒了自己的失明返回苏丹前线，在同敌人的一场对射中阵亡。这不只因为失明，还由于不堪怀疑的折磨，以死求得解脱。吉卜林客观地展示出一个受虚伪政治理想所鼓动的创造者的悲惨命运。

接下来的一部作品《丛林之书》(1894)在吉卜林的创作中占有特殊的地位。这个故事讲述一个在野兽群中长大的婴孩莫格里。这也是一个寓言，它通过引人入胜的鲜明画面，表达出吉卜林的社会理想和道德规范：人是世界的主宰，特别是强而有力的人，不过在这个规范里道德上的积善者也是占有一席之地的，而野兽就是他的化身。

吉卜林是多产的作家，在发表第一部《丛林之书》以后，很快又发表了第二部，随后是《七海》(1896)、《勇敢的船长们》(1897)、《一天的工作》(1898)。1901 年发表长篇小说《基姆》，在这部小说中，吉卜林通过大量的心理描写塑造了一个英国间谍的形象，这是一个在印度人当中长大的“土著”男孩，他善于模仿印度人的行为举止，因而给英国的侦探工作作出了宝贵的贡献。 · 382

然而吉卜林的成就，不仅限于在小说《基姆》中凸显的叙事的广度和心理描写的深度。他还继续着童话故事的写作，这些故事看似简单，实则富

有哲理的意味。

1902年吉卜林发表他的第一部诗集《兵营之歌》，在当时的诗坛可谓别开生面。他的诗天然无华，刻意追求平实，甚至有些粗糙，但自有一种激情洋溢的夺人气势。

吉卜林的才能是记者的准确、小说家的幻想、哲学家的睿智三者惊人的结合，不能不使读者为之惊叹。在吉卜林的日常风习的描写中，贯穿着永恒的主题和人类经验最本质的东西。

一个新的极具特色的强音出现了。吉卜林创作的短篇小说，写的是遥远印度的普通劳动者；他的诗歌写的是"白人的重负"，及其对帝国和自身的责任。因此，他是一个现实主义作家，但又是一个前所未有的特殊类型的现实主义作家。法国作家，尤其是诗学特点与之非常接近的莫泊桑，他们的摹写生活，他们的现实主义，并不能涵盖吉卜林的全部艺术。不过，描写异国情调，本身也并非目的；尽管吉卜林很会编织复杂的情节，创作"骇人的故事"(《人力车怪影》)，但却是另有自己最终的艺术宗旨。

随笔是吉卜林采用的主要艺术形式，而此前随笔在英国文学中只占次要地位。这种体裁能够完美地运用他在从事记者生涯的年代所积累的素材，采用这种体裁，作者可以摆出一副只有事实可供支配的记事栏编辑的姿态，仿佛他的任务仅仅是写性格和风俗，从而同读者玩一场微妙的游戏。

吉卜林勇敢地在散文和诗歌中引进非文学因素(街头语言、俚语、职业语)，自由运用英语的音韵规则，但驾驭巧妙。他刻意追求朴实，实质上是追求革新，以真实为目标，就这一点库普林是这样写的："他叙述起来是那样朴实、随便，有时甚至显得枯燥，仿佛你很久很久以前就认识这些人，也熟悉这些奇特的生活条件，仿佛吉卜林在继续给你讲述你昨天的见闻。"朴实率真是吉卜林的文学立场。他写过英国殖民地官员生活中往往不为人知的一面，这长期以来曾是写作的禁区。

事件本身只是在有助于吉卜林表现其浪漫主义的世界观时，才能引起他的关注。不过吉卜林的新浪漫主义也是独一无二的。在他这个浪漫主义作家身上没有那些司空见惯的浪漫主义特征。不仅如此，在像《国王》这样的一些诗作中，他还嘲笑通常的浪漫主义教条。吉卜林的作品中死亡是经常出现的主题，主人公或是死于流弹，或是死于毒蛇，或是死在战场上。就浪漫主义诗学而言，作为诗人的吉卜林笔下的风习、细节、人物、事态都是简单的，简单到值得争议。然而他所歌颂的情感却有着非比寻常的浪漫主义气质。这些情感的所有者——士兵、水手、野兽，甚至作家常常赋予灵性的物件，也都有着同样的气质。有时作家还把本来具有浪漫主义性质的事件一步一步地引向平常的状态，这样反倒更加突出了主人公情感的高度，

例如《丛林之书》就是如此。

吉卜林的诗作实质上接近民间创作、兵营和校园歌曲以及叙事歌，也包括街头歌曲。他的许多诗作均以真实事件为核心。但不论他的诗作是关于什么内容，首先歌颂的总是善良、勇敢、尊严，还有面对任何最残酷、最难以置信的考验永远不屈不挠的意志。在“泥泞难行”的时代，在世纪之交的动乱时期，这样的社会和道德立场即使从严格的意识形态方面来说也是非常重要的。

吉卜林提倡乐观的、朝气蓬勃的生活态度。按照政治信仰他属于保守党人，因此不倦地宣扬帝国高于一切，大不列颠公民的职责是忘我地为祖国服务，他歌颂高尚忘我的品格和勇敢无畏、坚韧不拔的精神，使读者相信，人的精神是不可征服的。

实际上吉卜林的政治态度有时确实令人反感：他支持殖民战争，特别是英国和布尔人的战争。他的亲帝国主义情绪令自由党人深为厌恶。正当吉卜林的声望如日中天之时，亨利·詹姆斯就曾愤怒地说道：“我现在没法读他那些尖锐刺耳、大喊大叫的爱国诗歌。”然而政治家掩盖不了诗人，吉卜林的政治观点反倒使他成为真正的独树一帜的天才艺术家、唯美主义和唯智主义的一贯反对者，并对当时的艺术持有自己的明确立场。吉卜林的诗作在人们看来是放弃了书本文化，试图回归到以经验和事业为基础的写作。吉卜林的美学和道德见解反映在他的一些诗作中(《新石器时期》、《汤姆里森》)，这些诗作仿佛是他的宣言。吉卜林的浪漫主义世界观把忠于职责和爱国主义思想提到首要地位，从而提高、甚至部分地净化了他的沙文主义思想前提。

· 383

吉卜林于1907年获诺贝尔文学奖。战后年代社会经历深刻变革的时期，吉卜林淡出了文化生活。1936年在威斯敏斯特修道院举行的吉卜林的葬礼上，没有著名作家参加。

后人破解这位“英帝国主义歌手”之谜，因为在他的崇拜者中有这样一些作家：马克·吐温、高尔基、布莱希特、尤里·奥辽沙、海明威等。对此人们不仅找到了政治的原因，也找到了文学和审美的原因。

5. 威尔斯

赫伯特·乔治·威尔斯(1866—1946)是位难得一见的多面作家，他首先以科幻作者崭露头角，也正是在这方面不仅对后来欧洲幻想文学的发展，且对整个文学产生了巨大影响，促使形成了观察世界的新视角，以及相应的新艺术形式。

威尔斯出生在小资产阶级家庭。他的祖辈中一些是开饭馆旅店的，其余的给老板当高级仆人。他的母亲从做使女开始，最后当上了管家。父亲不走运，开个小货店，原是花匠的儿子。

在三兄弟里他是最小的一个，被父母送到布店当学徒，可他凭着惊人的毅力成为一个中学教师，后又进入堪津顿科学师范学校，学习了生物学、物理学、矿物学。在大学里向托马斯·赫胥黎这位达尔文的朋友和后继者学习的一年，给了威尔斯决定性的影响。

由于醉心文学、艺术和社会主义理论，威尔斯没能按时完成大学课程，他不得不暂时再回中学任教。不过后来还是拿到了生物学毕业证书，再后又获得生物学博士学位。他有一本生物学著作《生命科学》(1930)，是同他老师的孙子朱利安·赫胥黎，还有他自己的儿子乔治·菲力普·威尔斯(这两人后来都成了院士)合写的，得到广泛的流传。

威尔斯早在大学时就开始发表作品，在那里他创办了一份杂志《科学院学报》，几年后在新闻界占据了显要地位，逐渐试写小说。第一个短篇小说《显微镜下的标本》于1893年问世。随后的几年中，威尔斯实际上写出了他所有的短小作品，都倾向于幻想型的虚构，但又不仅限于幻想。

1888年威尔斯在自办的杂志上开始刊出中篇小说《时间的勇士》，却没能写完。但在投身到新闻和短篇创作的几年间，他不断又回到这个中篇上。一部青春之作于是不停地增添新细节，而之后每次修改又常常删除不要，就这样一直未能完成。大功告成是在1895年，威尔斯在刚刚创刊的《新批评》杂志上刊载了《漫游时间的故事》，同年稍作修订后以《时间机器》的书名在英国和美国同时出版单行本。二十九岁的作者一举成了经典作家。删掉的情节和文字也没白费，在威尔斯大部分早期长篇小说中成为了情节的基础。

1902年1月，以《时间机器》开头的一个长篇系列告竣，威尔斯发表了一篇演讲《发现未来》，归纳提出了他创作幻想小说时作为理论前提的许多原则。他写道，可以关注人类的过去或是未来，但把自己的目光投向何方，绝非无关紧要。今天在二十世纪之初，人类必须特别清晰地看到自己的未来，必须研究这个未来可能展现的一切情形，必须力争实现其中最有利的情况。在关注未来的人们眼中，“世界俨然是个巨大的作坊，而现在只不过是建造未来的材料”。

384·
威尔斯给自己定下的目标是，写整个人类的命运，写历史的运动，写世界的巨大震荡，写人类理智的盛衰升沉，总之写今后可能发生的一切。他认为，对现在来说最重要的，就是它在酝酿着怎样的未来。这一观点对整个文学都意义重大，它帮助文学打开了视野。现代文学的很大部分都有一

个特点——变幻时间，在长篇或中篇小说里情节的安排不是按时间顺序，而是按内在的逻辑，借以表现复杂的因果联系，而这一切正是从威尔斯的第一部长篇小说发端的。

在《时间机器》中，威尔斯开始同实证论的进步观展开斗争。实证主义看进步，认为道德进步是物质进步的直接结果，只是比物质进步要晚一些。威尔斯觉得这种看法肤浅，甚至有误导之虞。他认为物质进步产生的结果，取决于这种进步出现在怎样的社会体系中。再说物质进步本身，也要随着社会的状况不同或者加快或者放慢。

这里讲的两种思想的前者，就成为《时间机器》一书的基础。反乌托邦观念在英国早已渐渐成熟。这一方面的里程碑，有斯威夫特的《古利韦尔的旅行》，塞缪尔·勃特勒的《叶德金》，部分地还有布尔维尔-里顿《未来的人种》，然而，正是《时间机器》才是这个在二十世纪十分流行的体裁实际上的基石。在时间中的旅行者，陷入了"黄金世纪"，而这个世纪推翻了他早已形成的所有观念。他面前展现出普遍退化的场景。人类消失了。取代人类的，到公元 802701 年出现了两种半面人，一种埃洛伊人，很漂亮，但缺乏生命力且很愚昧（依赖他人劳动成果的特权阶级之后代），另一种莫洛克人，形同野兽，浑身是毛，属于千年不近文化的劳力者。据旅行者的说法，这就是现代工业化体系的逻辑终点。用最新的科学知识武装起来的社会上层，真是没有白费力气。可"社会上层的胜利，不仅是对自然界的胜利，也是对自己弟兄——人类的胜利"。

威尔斯的下一部长篇小说《莫洛博士的小岛》，在很大程度上是回应当时现实的。八十年代的社会热情高涨，到九十年代被反动势力的反扑所取代，于是威尔斯写了一个野兽的故事作为回答，这群兽类已经快达到了人的水平，后来却又返回了原来的状态。不过这本小说还有着更广的含义，它应该说是以象征的形式展示出资产阶级文明的全部历史。威尔斯小说中的莫洛博士，试图扮演一个创世者的角色。他要用自己的手术刀在野兽身上造出人来。的确，一段时间以来正是科学作为进步的原动力，在创造着人。在进步的道路上，但只是极为相对的进步道路上，莫洛代表着整个科学。因为莫洛造的不是货真价实的人，而只是某种摹拟，这里前进的每一步都伴随着残酷的折磨。这些半人半兽一次又一次地回到受罪的地方，莫洛博士在那里努力把他们改变成人，浑身溅满鲜血，他对别人的痛苦冷漠得难以想象。变人的过程却缺乏人性。在这里威尔斯看到了现代文明的基本弊端，人类应该尽快拒绝这一文明。

《莫洛博士的小岛》的渊源，出自老的和新的浪漫主义者的幻想作品，而且还难免有直接的借用。威尔斯的下一部小说《隐身人》（1897），使得约瑟

夫·康拉德有理由称他为“科幻现实主义者”。科幻的依据(主人公的隐身),是用完全现实主义的手段制定出来的。对小说主人公格里芬的阐释,根据的是批判现实主义的美学原则。格里芬的情形,正是社会给造成的。个人是通过社会彰显出来的,社会是通过个人展现出来的,即使个人极不寻常。

格里芬鄙视他生活周围的人们。他是位伟大的学者,而他们是可怜的凡夫俗子,可是他所鄙视的社会却反映在他本人身上。他一直是个失意者,别人总想磨平他的棱角,使他臣服,他则竭力想降服周围的人们,倒不为让他们变好,只图建立起恐怖的王国来支配他们。格里芬同市俗人群并非是对立的。相反,他是凝聚地表现着他们的特点。不过他还是高出他们一头,使他成为了伟大科学家的那种渴望,还活在他心中,不同一般人一样。所以,格里芬之死,不仅仅意味着摆脱了他身上潜在的危险,而且也是一个悲剧。

385· 1898年,威尔斯早期长篇小说中规模最大的《星际战争》问世,讲的是火星人的入侵。不过,火星人那种高度理性而绝无情感的形象,已在威尔斯五年前写的一篇文章里(《百万年的人》)有所预示。换句话说,小说作者写了现实与一种应该避免的未来之间发生的冲突。

威尔斯在小说《月球上的第一批人》(1901)中所描绘的社会,其来源同样是在地球上。书中展示了致人畸形的劳动分工所造成的生物学后果。这一月球王国的统治者大月星人,同样也源自《百万年的人》。

《月球上的第一批人》结束了威尔斯的早期长篇系列。与儒勒·凡尔纳探索如何应用已有科学理论的新技术方法不同,威尔斯则是试图摸索到新的理论,他也确实不止一次做到了。例如《时间机器》就预感到了爱因斯坦的理论,提出了此前未曾提出的时间相对性的问题。不过威尔斯思想的主导倾向是受了达尔文理论的影响。他在二十岁时就写过一篇文章《对个别的新发现》,文中揭示出现实的无穷无尽的多样性。十八世纪的“常理”,是把偏离现象只看成是大自然的“错误”。达尔文却证实,正是靠了个体之间的独特差异,物种才得以发展,并藉此给每一个体合法的地位。由此威尔斯总是维护个性的权利。

不过对威尔斯来说,人不只是社会的成员。人还是伟大人类的一分子,而人类是大自然中能意识到自身也意识到周围世界的那一部分。因此,威尔斯的科幻作品获得了自然哲学的意蕴。

在《月球上的第一批人》之后,威尔斯的幻想创作有所变化。1904年出版了长篇小说《神食》,其中加强了日常生活的因素,同时也增加了象征意义。两位科学家发明出“神食”,吃了它身体能增高许多倍,同时思维也拓

展许多倍，这就引起人的整个活动的规模发生变化，将会出现一种新的更加公正的、更有活力的社会。

在小说《空中战争》(1908)中，威尔斯向儒勒·凡尔纳靠近了一步。书里讲一场世界大战临近，战争将有一种全新的性质，因为要动用庞大的空中军队，由飞船组成，上面载有小型飞机。但与儒勒·凡尔纳不同的是，威尔斯这里不是个别发明家在行动，而是国家在行动。发生战事的规模和结果，也同儒勒·凡尔纳不可同日而语。威尔斯书中描写的世界大战，导致整个现行的社会政治体系崩溃。

继续沿着这一思路走的，是小说《解放的世界》(1913)，书中描绘了使用原子武器的一场战争。这里，威尔斯在社会政治方面又迈出了一步。战争不仅破坏了旧秩序，而且帮助人民意识到世界只有在社会主义条件下才可能存在下去。《解放的世界》是世界文学中第一部写原子战争的小说，它在时间上比同类的其他作品要早许多。

威尔斯创作中的上述变化，在很大程度上是因为他从二十世纪初开始已不仅只是个文学作者，还是刚在形成的未来学的代表。小说《当睡者醒来时》(1899)虽有小说的形式，却主要是作为未来学著作构思的。1901年在威尔斯创作中，这个方面从文学中独立出来，写成了长长一系列的同类著作，开头的一篇是《预见》，副题为《力学与科学的进步对人类生活和思想的影响》。接下来的文章，性质极其多样。它们或多或少都同未来学相关，不过通常总有某种别方面的因素占主导。《处于自我创造过程中的人类》(1903)涉及的是教育问题，《现代乌托邦》(1905)勾画的是他眼中所见的未来的社会政治体制，《新世界取代旧世界》(1908)基本上是时论文章，是威尔斯支持社会主义的最激烈的表态。威尔斯的社会主义思想是在法比会的影响下，也是同它斗争中形成的。用他的话说，他是个"小资产阶级社会主义者"，是"生活在马克思之后的前马克思社会主义者"。威尔斯说过，"否定马克思的伟大，这也就是否定达尔文的伟大"。他认为自己服膺于马克思的地方，是马克思用科学途径证明了，社会一如生动的自然界，同样服从那个嬗变规律。与此同时，他坚决拒绝阶级斗争的学说，有时还把一堆堆脏话抛向马克思。他参加费边社有好几年，可是也并没有接受它。他企图夺取该社的领导权并把它变成以中间阶层为支柱的群众性的社会主义政党，失败后便退出了费边社。 ·386

从一开始写作，威尔斯就不仅是个幻想小说家。在《时间机器》之前不久发表的《与叔叔的对话选》(1895)，是一组生活纪实，由几个人物组合起来，采用十八世纪报章的传统写法。而在《时间机器》之后立刻又出了一本影响不小的童话式中篇小说《美妙的探访》(1895)，描绘英国农村的生活。

《莫洛博士的小岛》发表不久,《命运的车轮》(1896)又大获成功,这是一部幽默中篇,写布店管家骑自行车旅行的故事。威尔斯有许多描写"小人物"的作品,这个故事是其中第一篇,而其中最著名的作品是长篇小说《基普斯》,后来被视为一种特别的英国文学"小经典"。通过不乏幽默感的这部和同类的其他长篇小说,威尔斯为英国文学发现了新的社会阶层。在这里作家研究了一类人的心理意识,考察了二十世纪初小资产者典型的生活道路。在这一类长篇小说中,威尔斯本人最看重的是《波里先生和他的历史》(1910)。这的确是威尔斯幽默作品中最好的。它的一个特点,就在于主人公不是毫无怨言地认同自己的命运,而是奋起抗争。与这个长篇很接近的,还有一个不很长的中篇《比尔比》(1915)。

1909年威尔斯在"宏大长篇"方面进行了第一次也是最成功的一次尝试,他自称这是"应广纳全部生活的长篇小说"。这部《托诺-邦盖》就像他此前写的《爱情和鲁维轩先生》(1900),带有相当多的自传成分。一个古老庄园女管家的儿子在科技世界赢得了自己的地位,这故事在很大程度上再现了威尔斯真实的生活经历。他后来在《试写自传》(1934)中就让读者参照小说里的那些细节。小说的主要目的,是描写十九世纪英国的实业界生活。在长篇《新马基雅弗利》(1911)中,威尔斯设定了相似的任务,却是写同一时期的政治生活,不过未能达到《托诺-邦盖》的艺术水准。在这一时期的生活小说里,较为出众的是《安娜·维罗尼卡》(1909),写妇女解放的问题,可这一类作品逐渐演变成"议论小说",理论探讨排挤了艺术形象,把它变成了作者"思想的传声筒"。

第一次世界大战的爆发,让威尔斯面对了艰难的选择。他已不止一次宣布过反对战争,此时的一部科幻小说《彗星的日子》采用《神食》一般的象征手法写就,便是突出的反战作品。可同时维尔斯又相信,正是世界大战能摧毁旧制度,开辟广泛改革社会政治的道路。因此战争初期他支持了战争,他认为,反动的德意志的失败,将动摇全世界反动势力的阵地。1914年威尔斯发表了一系列文章,很快收辑成书——《以战反战》。这句话变成了官方宣传的口号,一时间在英国进步知识界威尔斯遭到孤立。不过到了1916年,威尔斯发表了小说《布里特林先生一饮而尽》,以惊人的笔力讲述了战争给千百人带来的悲剧。高尔基给威尔斯写信说:"毫无疑问,在这场可诅咒的战争里,在欧洲,这是一本优秀的、最大胆的、真实的、充满人道的书!我相信,今后当我们再重回人道的时候,英国将会感到骄傲,因为第一个发出抗议反对残酷的战争,而且是如此强有力的抗议,恰恰是在英国,一切正直的有知识的人们都将心怀感激地喊出您的名字。"

战争使威尔斯坚定了他原有的来自启蒙主义传统的一个思想:为了进

步必须改造人类的意识。在战争最后岁月和战后时期，威尔斯为此立即转向了造神活动，但很快又放弃了，重新回到了科学认知的道路上。

6. 戏剧 萧伯纳

十九世纪称不上是英国戏剧的黄金时代。情节剧虽说有它自己的成就，也有出色的表演艺术，但它占了优势的结果，据赫伯特·威尔斯的精辟说法，使得剧作家、演员、观众意识中产生了某种“戏剧王国”，这个王国按照自己特有的不同于惯例的规律生活。这种戏剧有时会获得巨大成功，甚至当较为严肃的戏剧开始逐渐占据舞台的时候也是如此。最鲜明的一个例子，就是亨利·詹姆斯·拜伦(1834—1884)的剧作《我们的孩子》，在舞台上连续演出了一千三百六十二场。

让戏剧贴近生活，从六十年代中期起英国剧坛就面临着这一任务。第一个试图实现这个任务的，是托马斯·威廉·罗伯逊。到七十年代末和八十年代初，又有两位剧作大获成功的作家，加入到了“罗伯逊派”里。

第一个是亨利·阿瑟·琼斯(1851—1929)，他经过很大努力才跻身文化界。父亲原是瓦里的农场主，从十二岁起在布店当伙计，后来很长时间做商品推销。1878 年底他得以把自己的剧作《角落》搬上舞台，从此完全献身给戏剧事业。他天生有一种舞台的敏感，创作从未失手，到情节剧《银色国王》(1882)上演，可说达到了成功的顶点，该剧演出了二百八十九场。剧作《神父的错误》(1879)和《圣人与罪人》(1884)为他赢得了社会批评家的名声。不过，当代人的赞誉为时不长。不久之后琼斯的作品便从演出剧目中永远消失了。

“罗伯逊派”另一位代表阿尔图尔·温格·皮奈罗(1855—1934)，命运却截然不同。他走向舞台的道路较为轻松，取得的成绩也较为牢靠。他出生在由葡萄牙移居来的犹太知识家庭。人们预计皮奈罗会同父亲一样成为法律专家，可他却开始在票友的演出中扮演角色，没有能完成法律学业，十九岁就登上了职业舞台。他是位很不错的性格演员，担当过许多角色，有一天就开始演自己写的戏了。作为剧作家，他是从写讽刺喜剧开始的。第一部作品是《一年二百》(1877)，上演很成功。八年之后写的《地方法官》(1885)受到热烈赞扬。皮奈罗的这些作品，还有其他一些，迄今还在上演。

1889 年，《挥霍者》这出戏让人觉得皮奈罗就是罗伯逊的后继者。四年之后，由于著名剧作《第二位坦科雷太太》(1893)的出现，这种看法成了人们的共识。剧中女主人公是个“有过故事的女子”，她前夫的女儿有了未婚夫，竟是她过去的情夫。这种题材在英国当时的戏剧里是被视为犯忌的。

皮奈罗由此博得了“英国易卜生”的美名，而在他的《正是那埃伯斯米特夫人》(1895)问世后，这称呼尤为牢固了。进入二十世纪，他已经被誉为经典作家。但不久他的“严肃”戏剧就退出了舞台。后来的评论界认可了萧伯纳的意见，责怪皮奈罗“只不过是在玩弄哲学”。萧伯纳说：“皮奈罗不是在阐释性格，他只是像个最普通的人，凭自己的所见所感来描绘人们。加之他有清晰的头脑，有对舞台的热爱，有不错的文学天分，这些品质都是通过自己诚实的劳作得来的，剧作家藉此为现代的商业化剧院写出能收获效益的戏来。这就是皮奈罗。”

琼斯和皮奈罗在创作中遵循的是法国“妥帖剧”的技法。当然，在英国的环境里这一方针帮助“戏剧王国”扩展了疆界，并且从中生发出现代的新类型，但却不可能完全打破“戏剧王国”的界限。这些剧作家每提出一个严肃的问题，马上就又来抹煞冲突。

奥斯卡·王尔德和毛姆(1874—1965)在自己的戏剧活动中选择了另一些模式。他们的剧作渊源于伦理喜剧，其源头是十七世纪下半叶的英国(复辟喜剧)。王尔德更看好沙龙型的伦理喜剧，不过已赋予它一种现代气息，而戏剧中明显的社会批判所内含的矛盾，在一定程度上衍生了萧伯纳的喜剧创作。

毛姆走过了复杂的道路。他以“揭露者”的面目起家(《有尊严的人》，1898 年；《面包和鱼》，1899 年)，但获得舞台的成功是在 1907 年。毛姆凭借一部轻松却不失批判锋芒的世俗生活喜剧《弗雷德里克夫人》，还有几个类似的“妥帖”剧赢得声誉。而在这之后，毛姆转向了严肃的社会戏剧，创作出几个优秀的剧本(《乐土》，1913 年；《不可企及》，1915 年；《社会精华》，1915 年)。毛姆剧作中很大一部分写于 1917 年后的时期。

毛姆写作的时代，萧伯纳的戏剧在英国舞台上已经确立了自己的地位，人们就常把毛姆同他的伟大竞争者对立起来看。可毛姆并不认为这种看法正确。在他看来，他与萧伯纳分属戏剧的不同领域。萧伯纳在剧坛上赢得了卓越的地位，是作为理性戏剧的代表，要向观众传播新的思想。要在这一领域取得成功，只有天才力所能及。毛姆不追求这么高的地位，满足于写出“聪明的剧本”，帮助观众理解他眼前身边发生的事情。的确如此，今天那些想在脑海里再现当年英国现实的情景的人，仍可在毛姆剧作中找到有价值的东西，来补充萧伯纳的创作。而且，毛姆本人也把萧伯纳列为全世界有史以来三大戏剧家(莎士比亚、莫里哀、萧伯纳)之一。

从易卜生创作开始的欧洲新戏剧，英国找到的富有自己特色的代表，就是萧伯纳。

萧伯纳(1865—1950)是都柏林一个爱尔兰古老家族的后裔。父亲在

事业上一直不顺,渐渐染上酒瘾,全家人不时陷入贫困的边缘。形式上萧伯纳只受了中学的教育,但他博览群书,在音乐和绘画方面有广泛的知识。十六岁萧伯纳开始去不动产销售代理处工作。这里获得的经验,后来他用到了话剧《鳏夫的房产》里,而且像是复现剧中主人公的经历,自己也娶了老板女儿为妻。中学毕业四年后,萧伯纳去伦敦接自己的母亲,她是音乐教师,离开了丈夫。萧伯纳在爱迪生电话公司当了一段文书以后,辞职不干了,把所有时间全用来自修和文学写作。1879—1883 年间他写出的五部小说,登在了无稿酬的小杂志上,并没有引起真正的关注。

萧伯纳成名时,已快到三十岁。1885 年初,易卜生作品的著名译者、批评家威廉·阿尔切尔,在大不列颠博物馆阅览室看到离自己不远坐着一个黄胡须、高个子、十分消瘦的人(萧伯纳曾经常常不得饱食),他的桌子上同时摆着《资本论》法译本和瓦格纳歌剧《特里斯坦和伊索尔德》的总谱。过了不久,萧伯纳便成了英国几家主要刊物上的文学、艺术、音乐、戏剧的评论家,名声大振。1891 年,以一年前所作演讲《易卜生主义的精髓》为基础,萧伯纳出版了一本同名著作。1898 年他的一本大部头音乐评论《现代瓦格纳》问世,他写的戏剧论文后来辑为三卷本的《九十年代我们的剧院》(1932)。1884 年萧伯纳表示:"……我讨厌死了臆想出来的生活,臆想出来的规律,臆想出来的道德、科学、世界、战争、爱情、慈善、罪恶,总之一切臆想的东西,不管是舞台上的还是舞台外的。"他的这一见解,并不只是来自戏剧的、艺术的、音乐的感受。自从来到伦敦,他就开始对社会主义思想产生了兴趣,并于 1884 年在改良主义的法比会成立八个月后加入其中,很快成为该会的领导之一。萧伯纳对戏剧家易卜生十分着迷,因为易卜生善于讲出生活的真理。他把这一点也定为了自己的目标。

萧伯纳的第一部剧作问世,正当他的记者同事杰克·托马斯·格赖因(1862—1935)受到安德列·安托万办起"自由剧院"事例的鼓舞,在伦敦建立了"独立剧院"(1891—1897)。格赖因的目的是上演具有艺术价值而非商业价值的戏剧。独立剧院以易卜生的话剧《群鬼》开幕,这部戏在英国却引起了一场风波。格赖因急需有个英国的演出剧目,于是萧伯纳在联合阿尔切尔于 1885 年拟就的初稿基础上,写出了话剧《鳏夫的房产》(1892)。此剧连同独立剧院的其他剧目,总共为观众演了两场,却立即吸引了人们的注意。

萧伯纳在从事戏剧评论的数年中,在戏剧方面取得了丰富的专业经验。他也确立了自己对戏剧的总体见解,视其为进行社会批评的武器。《鳏夫的房产》是部相当成熟的作品。剧中已很全面地表现出了萧伯纳戏剧方法的基本特征。他借鉴"妥帖剧"的技巧,后来又借鉴情节剧,讲起了关键的

社会问题，抛弃了幼稚的结局，结果便从根本上改造了这类体裁。

389 · 《鳏夫的房产》的指向，是反对整个资本主义制度。年轻贵族屈兰奇爱上了大资本家萨托里阿斯的女儿，但听说那人是贫民窟的老板，靠穷人的痛苦发了大财，就打算拒绝心爱的姑娘。可是他又得知一个可悲的事实：他手里的有价证券，正是靠取自贫民窟的收益来保值。不过这并没有促使他寻找别的谋生之道。弄明自己的真正利益所在之后，他只是想让萨托里阿斯的事业能有更大的规模。依萧伯纳的看法，所有的统治阶级，赤裸裸的猛兽也好，靠"独立收入"过活的也好，全是一丘之貉，他们都是强盗。"我是强盗，我抢劫富人"——萧伯纳话剧《人与超人》里一个主人公这样说。另一个人答道："我是个绅士，我抢劫穷人。"



《萧伯纳与切斯特顿》漫画 比尔勃姆作品

萧伯纳决然地同这样一种戏剧观划清了界限：戏剧只是给观众提供愉悦的手段。他极力要与观众抗衡。在剧的开头，萧伯纳努力引起观众对主人公的好感，让观众感觉主人公与自己没什么两样，这么一来在揭露了主人公之后，也就形同揭露了观众自己。这一任务在《鳏夫的房产》中是用直截了当的方法实现的。后来萧伯纳则找到了较为微妙的手段。不过，总的说来他的取向始终未变。

《征服心灵》(1893年，又译《追逐者》)一剧失败后，萧伯纳写了第二个纲领性的剧本《华伦夫人的职业》(1894)。一个年轻、有文化、有独立见解的姑娘，因为自己妈妈庸俗不堪而多少感到羞愧。她知道了母亲是开妓院的，就拒绝接受她的物资援助，寻找自己的生活道路。但萧伯纳认为对华伦夫人不能断然一味地谴责，他在剧中把妓女现象看作是资本主义制度最自然最合规律的表现。劳动家庭的女孩要不想饿肚子，唯一出路就是这个。

《华伦夫人的职业》标志着萧伯纳向其后剧作迈出的一步，此后的作品中出现了众多的人物，各种境况、各式性格、各样观点。较之他第一个剧失之浅露的结构，后来的剧作则能更加充实地描绘生活了。但同时萧伯纳的

戏剧并没有削弱一向突出的思想底蕴。萧伯纳通过各种不同形式借鉴易卜生《娜拉》中的“论辩”法，就是让人物全面地讨论眼前的情况，每个人都有机会和盘托出“自己的真理”，自己对事情的见解，且常是有根有据，连反面人物也不例外。萧伯纳有一回重申约翰·斯图尔特·密尔的话：“由于在任何问题上普遍的见解或主导的见解，都很少或从来不反映全部真理，要揭示那剩下没反映的部分，就得让那见解同相反的见解交锋。”于是萧伯纳努力使相反的意见碰到一起，由此擦出真理的火花。在萧伯纳戏剧的每一场景每一对话中，都体现出他头脑的辩证特性。他依据的出发点是：世界是由矛盾构成的，所以便尝试揭开这些矛盾。过去看到的是情节剧的醒世说教，是“妥帖剧”的单一心理阐发，如今则是性格的辩证、概念的辩证。萧伯纳的戏剧为二十世纪的理智剧这类现象铺平了道路。 ·390

由于书刊检查条件的制约，也由于个性独特而令人感觉陌生，萧伯纳不能不付出艰巨劳动才取得剧坛上的成功，因此他在写作中力求剧作既不丧失舞台效果，又让观众能够理解。他从易卜生那里借用并且发展了“扩展的画外音”（这在后来的理智剧中延续了下来），并在自己的剧本撰写前有与剧本长短相称的详尽序言。创作于十九世纪末的剧本，萧伯纳分编三册出版：1898 年是《不愉快的戏剧》和《愉快的戏剧》，1901 年是《为清教徒写的三个剧本》。“愉快剧”的题材，要比“不愉快剧”分散得多。在《武器与人》中，作者力求打破对战争的习惯见解；而在《命运的宠儿》里，主要人物是青年将军拿破伦。《康蒂妲》、《未来见分晓》的剧情，就只限于家庭的圈子。不过在这些戏剧中，不知不觉地有一系列哲理问题开始成熟并表露出来。它们决定了后来萧伯纳创作的许多特点。

由于萧伯纳不接受资产阶级民主，经年累月逐渐地便相信起“强力人物”在特定历史范围内能够决定历史进程。但同时他反对写华丽的历史画面。他希望剖析“强力人物”的真实的人格特征，而剖析的手段常常就是讽刺。《命运的宠儿》里便不乏讽刺。不久之后，在《凯撒和克里奥佩特拉》（1898 年，《为清教徒写的三个剧本》）里，萧伯纳又回到“伟人”的问题上，宣称伟大历史人物的主要特点就是思维的不同寻常。

在萧伯纳的“愉快的”“家庭剧”里，一个主要问题是理想家与实际家的冲突。在萧伯纳之前，这一主题在莫里哀的《厌恶人类者》和歌德的悲剧《哀格蒙特》里得到了经典的表现，然而萧伯纳绝不会模仿他人的套路。在《易卜生主义的精髓》中，他说理想家是轻信社会给自己编造的谎言，而实际家是头脑未被搞昏的人。不过，戏剧家萧伯纳对这一问题的实际立场，并不符合他的宣言。他戏中的“理想家”都是能透过表象挖掘到人们的真实本质，能够理解生活的审美价值。在《康蒂妲》中，道德上的胜利属于诗

人，可他却在生活的所有实际方面都无能为力。至于萧伯纳所说的“实际家”，则通常并不局限于普通的资产阶级的事务主义。他自己也算得上个哲学家，虽然是极为特别的一种。获取成功的愿望，促使他学会了社会性的思维，所以他的不在乎颜面，就意味着能对社会关系进行清醒的剖析。萧伯纳的“理想家”与“实际家”是相互补充的。一个善于应付纯粹的人际关系，另一个更会处理人生的事业。

因此，萧伯纳的“理想家”在获取生活经验之后，时常转向“实际家”的方面。例如《巴巴拉少校》(1905)的主人公就体现了这一过程。军火工厂老板安德谢夫的女儿特别喜欢在“救世军”的工作，她的未婚夫是希腊语教师，俩人同意安德谢夫的看法，即生活中必须获得成功，对现实主要采取一种实际的态度。可是，生活经历又不时教给“实际家”一种人性的睿智，事业成功不能替代人性的充分价值。

萧伯纳的“理想家”与“实际家”在行为中经常会相互易位。如在情节剧《教堂执事的学生》(1897)中，生活境况正如萧伯纳新选这一戏剧体裁的固有特点，充满紧张的冲突。这就帮助剧中主人公发现，自己并非是本人想象的那样，也不是周围人认为的那样，恰好是与此完全相反。萧伯纳笔下常见的情形是，主人公在一种情势下表现为理想家，到了别一种情势下就成了现实主义者，而在下一幕不妨重回理想家的角色。而且，剧中理想家常常是放荡不羁的，藐视一切社会规范，包括不尊重他人的财产。萧伯纳认为，任何造反者，任何背离社会的人，单凭这一点就足够称作“理想家”，因为他的“实际”不只反对资本主义社会的“实际”，也反对这个社会的一套基本观念。萧伯纳十分鲜明地展示了资本主义社会观念中“善”与“恶”的界限是模糊不清的。对他的主人公来说，不仅内心状态，就是社会地位也总在变动不居，这成了一大特征。比如被萨尔托里乌斯赶走的催缴房租的穷人利克奇兹，一转眼变成了财运亨通的商人；而垃圾工人杜利特利(《皮格马利翁》)靠了偶然走运成为著名的传教士，并且相当富有，可他仍还惋惜失去了贫困时那种不理会社会规矩的自由。

391 · 人物心理状态和社会地位的这种急剧变化，使萧伯纳的戏剧具有很大的灵活性。萧伯纳从未写过心理剧(尽管晚期的《伤心之家》在这方面迈出了一步)，可是他的人物有着很大的演变余地，所以都写得特点相当突出，从多个方面得到烘托。同时，萧伯纳又避免情节的疲沓。他把“妥帖剧”改造得面目全非，却保留了主要的优点，即具有适于表演的舞台效果。

萧伯纳的剧里充满了意外，只这一个特点就很像怪诞之作。每位主人公仿佛都要干点与别人的期待恰好相反的事。人物对话里也满是悖理之论。萧伯纳对怪诞的偏好，有两个根源。怪诞在萧伯纳整个艺术体系中的

主要功能，在于表现任何事物都取人们意想不到的视角，给事物一种新的阐释，引导观众和读者深入观察周围的一切，进行独立的评价而非沿用固定的思路。作为启蒙主义的后继者，萧伯纳的任务就是清除人们头脑中的成见，而怪诞能很好地服务于他的这一任务。不过，萧伯纳思维的怪诞性，又是他的人民性的一种表征，因为英国人的艺术思维从开始就带有明显的怪诞痕迹。偏向理性的萧伯纳戏剧，从根基上便具有深刻的人民性。由于这一特点，萧伯纳才能在后来创作出法国人民英雄贞德的形象(《圣女贞德》)。

萧伯纳戏剧的创新，开初受到了评论界的诘难，他便用“排练喜剧”(指“剧中剧”的一种喜剧手法)来回答对手，这就是剧本《凡尼的首部剧》(1910)，剧中用善意的嘲讽刻画了当时剧评界所有重要人物，也包括他的老友威廉·阿尔切尔。不过，最好的回答是萧伯纳的剧作年复一年更稳固地占领了舞台。在《武器和人》(1894)大获成功后，萧伯纳已是名声远播的戏剧家。十年之后他成了英国舞台上的领军人物。

1904年演员、导演兼剧作家格林维里-巴尔克尔和剧院老板约翰·尤金·维德恩(1867—1930)一道，办起了自己的私人剧院，在一个只有四百座位的不大的剧场里。它从此成为英国戏剧的主要实验场所。1907年两人在很短时间里把自己的剧院迁到萨瓦剧场。在这两个剧场，上演了萧伯纳此前与当时所写的几乎全部作品，而且他自己做导演。经过这样的几个演出季，萧伯纳赢得了整个欧洲的声誉。

萧伯纳的成功，让他有可能完全脱离“妥帖剧”的传统。妥帖剧首先是要求剧情的极度集中，萧伯纳则开始探索建立蒙太奇原则的道路。蒙太奇原则后来成为组织戏剧素材的流行方法。不过当时的戏剧还在追求完全真实可信，并且使用不易变换的布景，所以尚不具备条件接受蒙太奇的原则，况且萧伯纳也刚接触这一方法。剧作《凯撒和克里奥佩特拉》看起来就像是许多零碎场景的拼凑。蒙太奇能登上英国舞台，只是在伟大的德国导演马科斯·伊列加尔德在柏林推出了此剧之后。他对任何创新都十分敏感。萧伯纳在排演《人和超人》(1903)时也遇到一定困难。第三场是全剧的哲理中心，曾经单独地演出过，用的剧名是《唐璜在地狱》。

《人和超人》在萧伯纳戏剧的发展中，是一个引人注目的阶段。在这个他自称为“哲理喜剧”的创作中，他第一次开始构建自己的哲理体系，融合了新拉马克主义和叔本华理论。对叔本华他其实从未专门研究过，只是借用了已融入当时欧洲普遍精神中的思想，即引导整个进化过程的某种“生命意志”。在萧伯纳的思想中，“生命意志”被改造成了“自我完善的意志”，以此作为精神进步的保障。这样一种超个人的“自我完善的意志”，是通过

个人体现出来的，但把个人同整个宇宙联系起来，都有着自己独特的形式。当然，在人身上如同在整个有生命的自然界一样，一切决定于意愿、激情，只是在这里使用的手段是智力。正是智力在执行本能所发出的命令，选择最近的距离达到既定目标。萧伯纳的理性，原来是服从于神秘意志的。

392·

这一套见解最早是在《人和超人》中申明的，但也反映到萧伯纳后来的创作中（首先是五剧集《回到麦修色拉》，作于二十世纪十年代末至二十年代初）。不过这丝毫没有影响萧伯纳作为社会批评家的力量。他仍是一位“愤懑的”剧作家，破坏着资产阶级的思维定势，抨击着资产阶级社会制度，认为这个社会的各方面都是绝对地相互制约着的。资产阶级的社会体制，首先是议会，在萧伯纳的眼里是与“自我完善的意志”相矛盾的，因为它只能是按照微不足道者——选民的意志，把微不足道的问题提到桌面上来。萧伯纳指出，资产阶级社会所敌视的，不是抽象的公正（萧伯纳不相信有这种抽象的公正，如同不相信一切“理想”一样），而是世界的规律，是自然。后者是启蒙主义的用语，萧伯纳不断强调自己倾心于启蒙主义者，首先是伏尔泰。

在《人和超人》之后，萧伯纳完成了一部最具尖锐社会性且有多重内涵的剧作《英国佬的另一个岛》(1904)，写了英国实业精神与爱尔兰的宗主制之间的对立，展现出两者各自的消极面。而且，这其中“英国实业精神”的最完全最无情的代表，却是一个接受了英国教育的爱尔兰人。

萧伯纳的神秘主义宇宙论，并未影响他剧作的生活真实性。那部《人和超人》剧的建构基础，就是讲一个年轻姑娘安·艾特菲德的故事。她诱惑约翰·坦纳陷入自己的罗网，从而完成自己女性的使命。安原来就像贞德，而约翰·坦纳则是唐璜，由此可以证明这一规律具有的普遍性。

“自我完善的意志”同萧伯纳对“伟人”的兴致毫不矛盾。恰恰相反，“自我完善的意志”有时还能给“伟人”兴致带来某种民主的色彩。依萧伯纳的意见，“自我完善的意志”有助于“使大众全由凯撒来组成，而不是什么汤姆、杰克、加利”。

由于萧伯纳的某些剧作首演不在英国而在国外，战前几年可以称作萧伯纳戏剧声誉日隆的时期。1913 年他创造了自己的舞台杰作《皮格马利翁》，这是讲一位语音教授希金斯的故事。他把一个卖花姑娘“打造成”一位上流社会女人。这也可说是讲卖花女艾莉莎·杜利的故事，她让希金斯理解到：她并不是用作有趣实验的某种材料，而是血性之人。

萧伯纳是最早反对世界大战的欧洲作家之一（评论《常理与战争》，1914 年），而且他欢迎俄国的革命。战后开始了他的新的卓有成效的活动时期。

7. 诗歌 “布卢姆斯伯里”小组

世纪之交,英国诗歌也开始出现高潮。这不仅是吉卜林、王尔德、晚年哈代的时代,也是众多青年诗人初试锋芒的时代。吉卜林的前躯、新浪漫主义者亨利歌颂了勇敢、奋进,视其为人的最高价值。亨利还涉足社会曾定为禁区的一些主题,其中包括描写城市的底层。他在讲到底层生活时,大胆地把底层人民的俗话纳入到了自己诗歌的语库。

在哲学和艺术上同吉卜林、新浪漫主义者形成对立面的,是颓废倾向的诗人们。他们发展斯温伯恩、罗塞蒂的传统,转向神秘主义,以此表现自己反对庸俗,反对日益得势的资产阶级风气(早期的王尔德、西蒙斯、理查德·列·哈尔因)。

另一个重要的诗派是“乔治诗人”。这个名称有相当的假设成分:它来自1910年出版的一本文集的名字,当年正好乔治五世登基。“乔治诗人”威康·戴维斯、罗尔弗·霍德逊、沃尔特·德拉·梅尔、约翰·梅斯菲尔德、爱德华·托马斯、西格弗里德·沙逊、鲁珀特·布鲁克、罗伯特·格雷夫斯、埃德蒙·布兰顿,对诗歌有着共同的看法。自然,他们并没有经过深思熟虑的严格的纲领,任何的理论化都引起他们非常的警觉。

由于在政治取向上是自由主义者,他们仍坚守浪漫主义的诗歌,尤其高度评价华兹华斯。他们视自己的艺术任务是用抒情的描绘的诗作赞赏乡村的景色、大自然的美丽安谧、日常的生活。社会的冲突和动荡,不在他们关注的视野里。不过,反射在他们创作中的那个现实,尽管这创作并无深邃的哲理和广阔的社会,却写得新鲜而且透彻。

“乔治诗人”在抗衡吉卜林。后者崇拜“钢铁意志”、斯多葛精神,热衷地域风情,乔治诗人们实在不敢高攀。同样的,他们也抗衡唯美主义者王尔德和西蒙斯,因为这些人主张道德折衷主义,而且蔑视英国的诗歌传统。

“乔治诗人”自己在发扬这一传统的同时,努力克服丁尼生的矫揉造作,丰富了诗歌的多样而自然的语调。他们的诗非常的绘声绘色,尤其是沃尔特·德拉·梅尔和鲁伯特·布鲁克,预示了世纪之交英国诗歌另一重要诗派——意象主义的出现。

意象主义出现在第一次世界大战结束后的几年间,可以设定为1908年。起初意象主义者在人们眼里并不像个诗歌流派,倒好似一些青年诗人和画家的群体,常聚会在诗人、哲学家、文论家托马斯·休姆的家里。休姆是坚决反对维多利亚主义的,认为它的一切表现尽为藻饰和虚伪,而与新的社会历史阶段相适应的,则应是建立在形象基础上的诗歌。

休姆对形象提出了非常高的要求。在他看来，形象应该具体可睹，但不须浪漫主义的华丽；形象要有突然而至、出人意料的效果。休姆说，诗人用不着躲避日常习见的事物，但必须要立足于不同寻常的视角。他反对传统的诗韵，宁愿牺牲韵律而求诗歌的形象可睹。

意象主义出现新的热潮，是同美国诗人埃兹拉·庞德的名字分不开的，他在1912年领导了一个新诗派。由于坚持不懈地宣传休姆思想，他为意象主义小组吸引来初登诗坛的理查德·奥尔金格顿、詹姆斯·乔伊斯、D. H. 劳伦斯，还有T. S. 艾略特以及其他几个美国新诗人。

意象主义者同"乔治诗人"进行了激烈的争论。与"乔治诗人"不同，他们尖锐而痛苦地感到资产阶级世界秩序的脆弱，人们生存的不幸。当然，他们批评庸俗、唯利是图，主要是从审美角度出发，而且同时又崇尚希腊化时代和拉丁语世界的中世纪。

意象主义者为改造英国诗歌做出了不小的贡献。他们一面同"乔治诗人"的辞采藻饰争辩，一面大胆采用自由诗体，发展了准确而隽永的形象性。不过，有时他们的形象相互间缺少联系，致使作品没有了中心的思想。

意象主义只是强调了英国文化中一个过渡性阶段。无怪乎弗吉尼亚·伍尔夫说："大约在1910年12月里，人的本性改变了。"这个日期尽管带有很大假定成分，但总还可看作是某种分界线，到此时为止确已明显看出，人们的品味、人们的兴趣、整个思维方式，都发生了重大变化。

1910年伦敦有个后印象主义者创作展开幕，是由评论家、艺术理论家罗杰·弗莱主办的。从梵高、高更、塞尚、马蒂斯、毕加索的画作中，人们看出了一个新的不同往常的世界。在展览画册的序言里，罗杰·弗莱说，后印象主义者力求"看出一个新的现实。他们希望不模仿旧的形式，而是创造新的形式，不摹拟生活，而是找到真的生活"。

展览引发了激烈的争论。人们指责后印象主义者忘记了审美规范，画风猥劣，亵渎了社会的好风尚。人们也同样地争论起正在伦敦巡演的佳吉列夫的芭蕾舞剧，说他也剧涉猥亵。

英国知识界开始接触哲学家威廉·詹姆斯的著作。威廉断言，每个人身上都不只一个"我"，而是许多个。就在那时，人们对弗洛伊德和荣格的思想，对下意识和无意识，对能把二十世纪的人们同其古代先人紧密联系起来的一贯不变的行为与思维模式，产生了兴趣。著名的英国人类学者、古代人类社会生活与文化的研究者詹姆斯·弗雷泽，也得出了类似的结论。他在自己的著述《金枝》(1911—1912)中根据大量例证肯定了古代人与现代人意识间存在的联系。神话开始成为探知生命的不变本质的艺术模式。

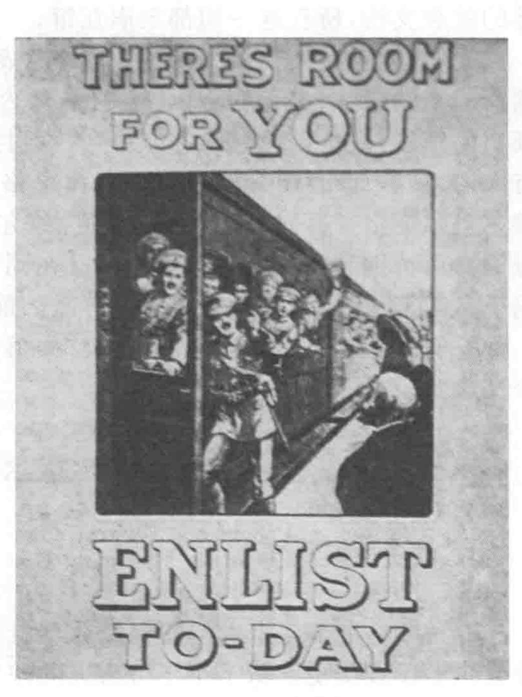
在英国同样广为人知的，还有亨利·柏格森。他坚持认为，时间同意识一样不是离散性的，是不可分割的，也不是单向的，对它只能是用直觉来探求。几乎在同时，英国大众对契诃夫，对陀思妥耶夫斯基，产生了持久的兴趣。

围绕生活与艺术之谜，在“布卢姆斯伯里”小组里展开了辩论。这是一个文学沙龙的名字。参加沙龙的有评论家兼散文家利顿·斯特雷奇，画家克莱夫·贝尔，作家福斯特，评论家兼艺术学家罗杰·弗莱，画家旦坎·戈兰特，戏剧评论家戴斯蒙特·马卡尔基，哲学家伯特兰·罗素，记者、作家列奥纳德·伍尔夫，还有著名语文学者莱斯利·斯蒂芬的孩子——托比、阿德里安、凡妮莎、弗吉尼亚。最后一个孩子后来在二十世纪的艺术中作出了自己的贡献。 ·394

“布卢姆斯伯里”小组自觉意识到自己是个创作的群体，是在1905—1908年间，但早在1899年，它已成立，当时一些成员正就读于剑桥。后来构成“布卢姆斯伯里”核心的那些大学生，是名副其实的世纪末的产儿——博学，有些唯美，崇尚优雅，从小相信艺术家的崇高使命。

“布卢姆斯伯里”小组在当代人中激起一片狂怒。从维多利亚主义者的立场看，小组成员过于放荡不羁，行事标新立异。小组曾对任何庸俗、唯利是图、卑劣、目光短浅的表现，报以鄙视和抨击。这一点也成了不可饶恕的罪过。

自然，“布卢姆斯伯里”没有形成一个文学派别，因为无论在政治问题或艺术问题上小组成员都没有达成一致的意见。然而这个小组却在二十世纪的英国文化中起到了重要的作用。“布卢姆斯伯里”的艺术活动，是较晚的现象。而重要的是小组诞生于世纪之交。



《也有你的位置》传单 1914年

同“布卢姆斯伯里”小组很接近的，还有作家凯瑟琳·包姗普，笔名是凯瑟琳·曼斯菲尔德(1888—1923)。她祖籍新西兰，以创作的本质论是位英国作家，在英国心理小说史上

写下了独特的一页。同弗吉尼亚·伍尔夫一样，曼斯菲尔德力图做到最大程度的客观——应该“深入地观察生活，按事物原貌来看待现实，完完全全地接受它”。

在曼斯菲尔德的书信、日记中，经常提到契诃夫。作家自己承认，契诃夫给了她相当大的影响。后来在英国，人们开始叫她“英国的契诃夫”。的确，曼斯菲尔德十分接近契诃夫的幽默和他的抒情性；她善于通过生活细节、小事、人的偶然行为，揭示事件本质和人的性格。在科捷良斯基的帮助下，曼斯菲尔德把契诃夫书信和日记译成了英文。她的许多短篇小说透露着契诃夫的情节（如读她早期小说《孩子累了》，会想起契诃夫的《渴睡》）。曼斯菲尔德同样高度评价了其他俄国作家的创作，如列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、库普林、蒲宁。

在曼斯菲尔德小说里，儿童故事占有特殊的地位。作家试图再现孩童对世界的感受，揭示幼儿的性格。

1914 年爆发的第一次世界大战，更加明确地标志了不同历史时代和文化时代的更迭。战争彻底暴露了社会上和思想上酝酿成熟的矛盾。世界分裂为两半：战前存在的那个世界，在经历了战壕生活的人看来，不仅显得衰朽而且虚假不实。世代相传的价值观念体系、道德标准、行为准则、不可动摇的社会支柱，所有这一切都土崩瓦解。

战争催生了严酷的战壕诗歌，这诗歌表现出了现实主义的准确性，有时描写战场的惨状、必死的恐惧，达到了自然主义的细节化。事件的悲剧性，现实的荒谬，战争的无意义和罪恶，人面对灾祸的孤独——这些便是“战壕”诗人的主题，如 1918 年牺牲的罗乌津贝格，不久前出现的印象主义者理查德·奥尔金格顿、西格弗里德·沙逊、维尔弗里德·奥恩等人的诗作。奥恩的命运特别具有悲剧性。他与沙逊在同一野战医院里邂逅，在沙逊的影响下拿起笔来，但写作时间很短。停战的前一周，他在法国前线战死。

战争也唤起了“战壕”小说，这是“失落一代”的小说。但它已属于下一个文学阶段了。

第十一章 爱尔兰文学

1. 爱尔兰的复兴

十九世纪末至二十世纪初是爱尔兰社会文学生活发展的重要阶段，它在爱尔兰民族历史上留下了不可磨灭的印迹。这是一段民族自觉意识迅猛增长的时期，最重要的表现是著名的爱尔兰文艺复兴运动，该运动最初旨

在复兴民族文化。由于英国殖民主义者长达几个世纪推行同化爱尔兰的政策，爱尔兰的民族文化在当时已处于消亡的边缘。

而要复兴民族文化，首先便是要复兴民族语言，保护民族文化古迹，收集民间文学作品。思想家努力把精力集中在对过去，首先是爱尔兰语的研究上；集中在一些纯文化的任务上。不过，从广义上来讲，这次运动为1919—1923年的爱尔兰民族解放运动做了思想准备。在爱尔兰文学史上，十九与二十世纪之交是其英语现代文学的诞生期。爱尔兰英语现代文学首次获得了世界性承认，其代表人物是叶芝、辛格、乔伊斯。

爱尔兰文艺复兴是一个性质复杂的运动。它包括凯尔特同盟，该同盟倡导几乎消亡了的爱尔兰语，还有青年体育、音乐、戏剧、文学等组织。而秘密政治组织“爱尔兰革命同盟”，也继续发挥着其重要作用，爱尔兰文艺复兴运动的很多参与者便是这一组织的成员。爱尔兰文艺复兴的思想中，既包含民族民主、社会主义的成分，又包含着资产阶级民族主义的成分。复兴运动的活动家有政治组织“我们自己”(爱尔兰语)的创始人、爱尔兰社会主义共和党的创始人科诺利，他认为自己写的《爱尔兰历史中的工人阶级》一书是复兴文学的一部分。

如此宽泛的内容，必然引起复兴运动内部的矛盾。该运动是在尖锐的意识形态斗争中发展的。凯尔特民族主义最忠实的拥护者是历史学家、诗人和民间文学家海德(1860—1949)。这位同盟主席后来成为爱尔兰共和国的第一任总统。他整理发表的、以口语形式保留下来的爱尔兰诗歌，深受大众喜爱(《科纳乌特情歌》、《科纳乌特宗教歌曲》)。这些诗歌配有英语译文，它们展示了爱尔兰传统诗歌中丰富的形象建构。在海德的文学批评活动里，既有对爱尔兰文化的民族独特性的认识，也有爱尔兰拥有特殊地位的思想(1892年在爱尔兰文学协会成立大会上所做的演讲《关于必须使爱尔兰非英国化》；论据相当充分的《爱尔兰文学史》，1899年)。

虽然凯尔特同盟的大部分领导人强调自己不介入政治，但同盟成员中也有不少人参加了爱尔兰人民与英帝国主义的武装斗争。诗人、教育家皮尔斯成为1916年起义力量的总指挥，都柏林起义的领袖中有诗人托马斯·马克多纳赫和乔泽夫·普拉尼盖特，而1916年4月爱尔兰共和党人告人民书的“共和国宣言”上有他们的签名。起义失败后，两位诗人与其他共和党人一起被处以绞刑。在人民的记忆中他们是“起义诗人”、“爱尔兰革命同盟诗人”。虽然他们还未来得及充分展现自己的诗才，但可以看出，他们的创作已由宗教式的宽恕一切和消极等待转向革命民主主义，在爱国主义的抒情诗篇中号召人们行动起来。革命事件前夕，马克多纳赫写下了成为爱尔兰人战歌的《爱尔兰志愿者进行曲》和其他爱国诗篇。

·396

民族剧院(创建于1904年)的领导遵循温和的自由主义路线,经常声明自己不问政治。在《对为民族剧院撰稿的青年剧作家的建议》中,他们强调不希望接受鼓动性的作品,但想超越“争斗”其实是不可能的。在民族剧院历史上曾有过许多冲突,不仅有和英国政权之间的,还有和爱尔兰教会、爱尔兰右翼民族主义者之间的。剧院的领导曾被卷入政治斗争,叶芝、辛格、萧伯纳的话剧常常把剧院变成政治冲突的舞台。





阿贝剧院的纲领 1905年

1902年上演了叶芝的话剧《胡里恩之女凯瑟琳》,这在爱尔兰成为一个政治事件,用绍·奥凯西的话来讲,是“呼吁爱尔兰共和党人为民族独立而斗争的号召”。叶芝,特别是辛格和萧伯纳的其他话剧,都反对将所有爱尔兰的事物进行浪漫主义理想化,这些剧作遭到了民族主义者的猛烈抨击。萧伯纳专门为民族剧院所创作的话剧《英国佬的另一个岛》未能上演,因为剧本中作者与传统的、关于爱尔兰浪漫主义民族性格的观念展开了论战。在剧本前言中揭露英帝国主义殖民政策时,萧伯纳强调,这部剧作没有一丝新凯尔特运动的精神;新凯尔特运动喜欢把新爱尔兰描写得与运动本身的理想相符,而剧本描写的是旧爱尔兰的现实。

辛格所有的现实主义话剧,几乎都引起了教权主义者和民族主义者的不满。他的《小炉匠的婚礼》1950年以前在都柏林一直未能上演。1907年围绕他的话剧《西方世界的花花公子》展开的斗争,被称为“花花公子暴动”。叶芝站在舞台上与企图破坏演出的观众对话,指责这些观众的狭隘民族主义,并捍卫艺术家客观表现生活的权利。

一般认为爱尔兰文学复兴始于1893年,在这一年叶芝的散文集《凯尔特的薄暮》和海德翻译的爱尔兰语作品出版,盖尔学会成立。此前杰弗里·基廷以古爱尔兰史诗为基础写成的两卷本《爱尔兰历史》(1878—1881)和叶芝用古爱尔兰英雄传奇的情节写成的长诗《乌辛漫游记及其他》

已出版。上述作品中对爱尔兰民族性格和爱尔兰历史、文学所表现的典型的浪漫主义态度，便是持续至二十世纪初的“爱尔兰文艺复兴”运动第一阶段的特点。

乔治·拉塞尔(1867—1935)的创作贯穿着浪漫的救世主义情绪。他的诗歌和绘画以神秘主义的感伤见长。东方神秘主义作为神的启示的体现，吸引着拉塞尔，他在古老的爱尔兰神话中寻找隐藏着的基督教精神。李尔王的孩子们在同名诗歌中变成了天鹅，它们注定要漂泊，最后终于找到了回家的路，这就是与上帝结盟的人类。在拉塞尔的作品中，挽救爱尔兰的希望寄托在了救世主身上，对他来说库胡利和普罗米修斯一样，象征着人类拯救者的英雄气概。

·397

民间口头文学是爱尔兰文艺复兴运动作家审美观中最重要的一点，这使他们的创作带有民族浪漫主义色彩。这一时期恐怕在任何一种欧洲文学中，民间文学都没有像在爱尔兰文学中发挥那样至关重要的决定性作用。

研究和运用民间口头文学，给爱尔兰的英语文学带来了民族特色，其意义尤为重大。因为尽管盖尔学会竭尽全力，但还是没有实现爱尔兰语文学创作的复兴。盖尔学会领导人海德用爱尔兰语写的话剧，还有将英语作品译成爱尔兰语的尝试，都没有改变事情的实质。

辛格用爱尔兰农民的语言——爱尔兰英语丰富了自己的创作。在收集和整理民间口头文学的同时，文学家们学习了语言的艺术。对伊·格列高利(1852—1932)来说尤其如此。她是爱尔兰文艺复兴运动时期著名活动家，是爱尔兰戏剧运动的发起者之一。她的喜剧、历史话剧是都柏林民族剧院的重要剧目。在这些作品中她运用了凯尔特方言，这是爱尔兰英语方言中的一种。爱尔兰的神话、传说和童话经过变形后仍然在民间流传，虽然它们中有很多作品年代久远。因此，对古代史诗的借鉴使得作家与民间艺术之间建立了明确的联系。在他们的作品中，经过重大改动的古老情节和主题获得了《凯尔特的薄暮》(叶芝作品集名称)的格调。这本作品集的诗作中古老的传说和民间艺术以变化了的神秘主义色彩呈现，这符合许多国家十九世纪末艺术“黄昏情绪”的特点。

爱尔兰诗歌在以往的几个世纪里反映的都是人世间的直接的情感。在爱尔兰文艺复兴文学家的阐释中，它是一种谜一般的、神秘的、不确定的文学。十九世纪大量涌现的爱尔兰语古代文献和民间创作的诗歌翻译，对“凯尔特黄昏”格调的形成也起了一定的作用。

“凯尔特黄昏”在欧洲被理解成另一种形式的象征主义迷雾。但不论这个术语的创造者叶芝，还是其他爱尔兰伟大作家都不拘泥于这种象征主义的流派。爱尔兰历史和史诗中的形象，体现了悲剧式的英雄主义及被压迫

民族的苦难，这不仅与平庸的现实生活形成鲜明对照，也是号召人们行动起来进行英勇无畏的斗争。

从神话传说进入文学的英雄象征，对于深切体会到自觉意识的民族来说是必不可少的。但这种对民间创作自然而然产生的兴趣，被民族主义者渲染，他们宣扬对民间创作的浪漫主义认识，并把它看成是一切艺术的标准、典范。

对民间口头文学的迷恋变成一种时尚，一种癖好。在现代爱尔兰文学的形成中，民间口头文学开始被赋予不合理的重大意义。舞台上确立了"库胡林式"的戏剧模式，民族特色被仅仅理解为描述民间史诗的情节，而那些反映现实迫切问题的戏剧则被认为是受到国外影响的结果。

在关于爱尔兰文学发展方向的争论中，逐渐确立了现实主义的倾向。爱尔兰文艺复兴的动态复杂性，在于从象征主义（其最有成就的代表是叶芝）到现实主义的转变。纷繁多样的文学流派互相作用，决定了爱尔兰文学发展的方向。

现实主义流派的源头是爱德华·马丁（1859—1923）的戏剧《石南地》（1899），它的上演与叶芝的戏剧《凯特琳女伯爵》一道被认为是爱尔兰文学剧院成立的标志。在《石南地》中，与主人公的浪漫主义相对立的，是爱尔兰农村现实生活的展现。

乔治·摩尔（1857—1933）在爱尔兰时期的创作，突出特点是深入到社会问题中。1899年他回到爱尔兰，与叶芝和马丁一起成为爱尔兰文学剧院的经理。他初期的戏剧尝试，包括1900年与叶芝合写的取材神话情节的话剧《达伊阿尔米特与格拉尼亚》，没有超出象征主义形象化的范围。但在短篇集《未耕种的土地》（1903）中，破坏、死亡、没有人烟的沼泽上的风、神秘忧郁的爱尔兰人的"黄昏"等形象，已经退居次要位置，让位于对农民贫困生活的现实主义描写。小说集名称的比喻含义符合复兴主义者的追求，他们认为爱尔兰民间有丰富的、未被加工的艺术素材。

在一些短篇小说中，对爱尔兰生活的浪漫感受转为对它的尖锐批评。其中占重要位置的画面是：地主的为所欲为、教会专制、使祖国失去血液的流亡。《湖》（1905）中，对爱尔兰现实的批判进一步加强。

乔治·摩尔爱尔兰时期结尾的作品是自传三部曲：献给爱尔兰文学复兴的《致敬与告别》（1911—1914）。三部曲的第一部讲述席卷爱尔兰的热情，叙述语调是感伤浪漫主义的。而小说最后一部喜剧式描写复兴运动参加者（包括小说作者），视其为自以为是的殉难者和预言家，叙述语调则是怪诞讽刺的。摩尔试图据流传于都柏林的笑话，勾勒出自己同胞的肖像，将家族传说写成民族历史。

1896年被叶芝吸收进爱尔兰文学复兴运动的辛格的戏剧，最完整地体现了这一文化运动的新阶段，即向现实主义的转向。爱尔兰文学中复兴象征主义与现实主义流派的最杰出代表，是叶芝与辛格。他们的创作道路不仅说明了这两个流派的交替，同时也表明了它们深层的内在联系。

乔伊斯的作品短篇小说集《都柏林人》(1914)和长篇小说《青年艺术家画像》(1916)中，更强烈地表达了对爱尔兰现实的批评。形成于爱尔兰文艺复兴氛围中的乔伊斯创作，同时也是对这一文艺氛围的批评性反映。

2. 叶芝

威廉·巴特勒·叶芝(1865—1939)的象征主义感受有多种渊源。他的诗歌品味是在英国浪漫主义作家，首先是布莱克和雪莱的影响下形成的。十九世纪八十年代末，在因颓废派世界感受而聚集在一起的英国诗人与艺术家的圈子里，叶芝开始了自己的创作道路。他是《诗人俱乐部》的创始人之一，在《黄书》和《萨沃伊》杂志上发表作品。他与这些诗人艺术家一起接受了体现于佩特创作中的神话与象征的观念和对美的崇拜，尽管叶芝一开始就与艺术道德中立的思想格格不入。叶芝在《象征主义艺术家与象征艺术的到来》(1898)、《秋天的状态》(1898)、《诗歌中的象征主义》(1902)等文中发表了自己对象征主义性质的论述。“人眼无法观察到的、无与伦比的、难以置信的美的形象，除了借助于象征，没有其他办法可以传达”，他这样写道。他力图把对另一世界的象征主义描绘与对现实世界的描绘调和起来，他与英国象征主义理论家A.萨莫兹有着很多分歧。叶芝不排斥作品内容中对人的形象和动作的描写，但他不同意诗歌应当分裂成片断。除短小的形式之外，叶芝还在更大篇幅的作品中看到诗歌的未来。

对“生存整体”的探索，使叶芝对古代的神秘学说与民族神话产生了兴趣，叶芝认为它们是对生存整体进行艺术认知的形式。研究神话及其古老类型时，叶芝希望与过去的世世代代建立起看不见的联系，实现人类生命的绵延不绝。

在叶芝的第一本诗集(《乌辛漫游记及其他》，1889年)和他的第一部戏剧(《凯特琳女伯爵》，1892年)中，爱尔兰神话与民间故事的主题占据主导地位，这两部作品都建立在现实与理想、恐怖与美好事物的对立上。

长诗《乌辛漫游记及其他》中讲述的，不仅是漫游永远年轻的神奇国度，以及神话主人公在那里生活了三百年。叶芝在长诗的首尾，让乌辛向圣帕特里克讲述自己的经历，这是英雄时代最后一位代表与爱尔兰基督教的创建者的对话，这也是传统的情节之一，它源于中世纪晚期的笔记。但对这

两个时代的对比，叶芝做出了新的阐释。他把取自不同源头的多个情节线索连接到一起，拓展出不属于其中任何源头的主题。

在乌辛讲述的不朽世界之完美的故事中，叶芝突出的第一位主题是不满足于永久的安宁。乌辛想回到现实世界，在他的记忆中那仍是一个友爱与英雄主义的世界。在理想与现实之间做出选择后，他离开了美妙的梦幻世界，回到了自己的国家，尽管他必定会失去永恒的青春，变得衰老虚弱。乌辛从永恒者的世界回到现实。但他所向往的那种现实已经化为传说。英雄的时代已逝去。他的那些曾经建立功勋、纵酒豪饮的芬尼党人（十九世纪五十至六十年代的小资产阶级革命者）朋友们，早已进入坟墓。他看到的不再是以往古代爱尔兰获得殊荣的英雄，而是卑微、虚弱的民众，手拿锄头和铁锹驼背劳作，在教会统治下失去了自己的独立精神。刚一回到地上，乌辛必须重新在理想与现实间做出选择。帕特里克建议他跪着为自己丢失的灵魂祈祷，但乌辛更愿意回到芬尼党人那里去，尽管这意味着死亡。

话剧《凯特琳女伯爵》的基本情节是叶芝在《爱尔兰农民神话与民间故事》中转述的一个传说，讲的是为了自己的人民不被饿死而将灵魂卖给了魔鬼的凯特琳。与故事相比，叶芝引入了新的情节主题，从而加深了众人物的苦难，赋予其形而上的意义。最后，冲突并非如故事中所讲，产生于凯特琳与魔鬼商人之间，而是产生于女主人公自己那被人们的痛苦刺痛的内心，冲突就在理想的美妙王国与人间苦难的恐怖世界之间。

“永恒之美”的思想，通常与神话结合在一起，成为叶芝十九世纪九十年代另一种诗歌形象的来源。其中的核心形象玫瑰（《玫瑰》组诗，1893 年）引起宁静、平和的哀婉与冷漠。这一形象体现着永恒的神秘之美，与之相对的是尘世的喧嚣、爱与恨、一切易逝的东西。诗人向骄傲美丽的玫瑰发出召唤，让它跟随自己、激励自己，当他唱起古老的埃拉、旧时的风俗，或是歌唱玫瑰本人时（诗歌《到处是十字架上的玫瑰》）。但在他的祈祷中还回响着另一个主题：他害怕被美的光芒迷住眼睛，看不见日常生活的征兆，无论是藏在土中的小蚯蚓，跑过草丛的田鼠，还是凡人不能长久的愿望。在叶芝诗中，关键的形象是森林、波浪、风、星星，它们常常让人联想起爱尔兰神话中的人物（《苇间风》，1899 年）。

诗人单方面的爱获得了神秘主义的解释，人世间事物服从于唯灵论，他为“黏土与枝条做成的陋屋”伤怀，幻想着住满了民间故事中精灵的国度。十九世纪九十年代叶芝的抒情主人公存在于时空之外。主人公永远是被爱恋者，名字通常与神话人物相同，他崇高的心灵朝向“永恒之美”。

1900 年代，叶芝的创作出现了转折。后来回忆起这段时间，叶芝写道，它使爱尔兰的诗人们“从高跷上走下来”：“……我们还原成为本来面

目……因为我们都……参与了国内简单而吸引人的社会生活……"正如绍·奥凯西所写，当"凯尔特薄暮浓得变成风暴之雾"时，对风暴之前政治形势的感受越来越深入到诗人的意识，他以实际的内容转换和补充着诗歌的形象。

在叶芝的艺术理念中，浪漫主义的精神与肉体二元对立被取代，继之而来的是必须把理想与现实世界图景化为统一的形象。在论文集《发现》(1906)中叶芝发表宣言说，艺术的目的是崇高与平凡的有机结合，"雪莱与狄更斯的融合"。他在同年写道："我开始朝向生活走去，而不是背离生活。"

辛格的现实主义戏剧对叶芝也有着不小的意义，叶芝将辛格称作自己的魔鬼，自己的对立面，自己的理想。叶芝在日记中写道："直到辛格的创作，我才知道，我们不应当写靠人为想象创造的某个神奇之城，而应当表现人的个性。"

叶芝剧作《胡里恩之女凯瑟琳》的象征主义女主人公，远离了他前一个十年作品中的神秘象征。其中现实与理想的对立，得到了新的论证与新的解决：农舍的普通陈设，谈话内容是日常生活与对物质利益的关切；脸上有饱经沧桑印迹的"老妇人"出场；她讲述的内容涉及"家里有外人"，她绿色的田地被夺走，因为爱她而死去的那些小伙子们，她这些神秘、多义的话语都不为家舍的主人所理解，因为他的脑子完全被买土地和卖牲畜所占据。她现在是走路姿态像女王一样的美丽姑娘，农民的儿子跟着她走了，不考虑物质上富足与否。叶芝以对理想的追求驱赶日常生活的氛围，把精神自由与民族自由画上了等号。"老妇人"即凯瑟琳，胡里恩的女儿，也就是爱尔兰本身。她带领着那些为了她的解放不怕牺牲的人。 · 400

叶芝这些年的抒情诗里，出现了感受深切、受苦受难的主人公，其个人的悲剧与时代的悲剧相联，他命运的悲惨因感受到不断临近的动荡而加剧。叶芝仔细倾听周围世界中酝酿着的一切。爱尔兰暴风雨之前的气氛，尤其明显地表现在诗集《责任》(1914)中，这是对诗人一个创作阶段的总结。从这部诗集开始，凯尔特薄暮的最后痕迹在他的诗中消失了，华丽之美被自白与公民意识所代替。叶芝宣布自己希望"抛弃一切造作，锻造出一种平常话语般的诗歌风格，简单得如最易懂的小说，像心的呼喊"。在诗歌《风衣》中他批判了自己的早期作品，抛弃了被众多追随者模仿的程式化的装饰、华丽的风格。他将自己的歌声比作以古老神话情节做花边的风衣：

放弃它吧，歌，
只有真正的英勇

才会让它们赤身而行。

在《玩偶》一诗中，诗人让玩偶的人造世界与活生生的世界相碰撞，借对都柏林工人罢工的印象写下了诗歌《1913 年 9 月》。诗人与自己想象中浪漫的爱尔兰告别，它的主人公爱德瓦尔德、费茨扎拉里德、罗别尔特·艾梅特、乌弗·托是过去，而活在当下的则是数钱的商人，他们坚信，人生来就是为了祈祷和发财。下面几句诗像挽歌一般："浪漫的爱尔兰死去了，与奥·利里一起走进坟墓。"

在诗集《责任》、《库尔的野天鹅》(1919)、《迈克尔·罗巴尔季斯与舞女》(1921)中，诗人一改以往的叠加比喻形象，采用简洁的表达，诗的语言有时接近口语。在表现具体事件的一组诗(《致那些憎恨"西方世界的花花公子"的人》(1907)；《关于写作军事诗歌的请求》；讲述莱茵收藏的画作之命运的诗)中，叶芝与自己的反对者们进行公开的辩论。这些反对者是中伤辛格的民族主义者；挑起军事争端的沙文主义者；对艺术漠不关心的有产者。

叶芝对爱尔兰革命事件的态度，尤其有力地表现在献给都柏林起义的《复活节·1916》(1916)一诗中。在创作这首诗的那些日子里，叶芝写道："我从来未曾想到，某个社会事件能够那样深地触动我……以前那些年，我的愿望是把各阶级联合起来，使爱尔兰文学摆脱政治，现在我感觉到，这所有的工作都被推翻了。"

这时历史与历史中的现实主人公闯入叶芝的创作，他开始了对过去重新评价的痛苦过程。主人公不再是神话人物，而是他本人熟知的现实生活中的当代人。正如勃洛克预感到了裹挟着"闻所未闻的变化，未曾见过的风暴"的新时代到来一样，叶芝预见到 1916 年悲剧性起义后将会随之而来的震荡。

诗歌的主要形象出现在重复三次的诗句中。"周围的一切都变了。诞生了可怕的美丽。"诗人感到激动，感觉自己是"新的美丽"诞生的见证人。他仔细端详它的面孔，不再像以前那样崇高和理想化，而是"威严的"、"可怕的"。如果原来"美丽"象征着永恒，是现实与理想的对立物，那么现在"可怕的美丽"这一矛盾说法把现实与理想联系在一起，体现了社会生活中神秘的、可怕的、同时也带来希望的变化。

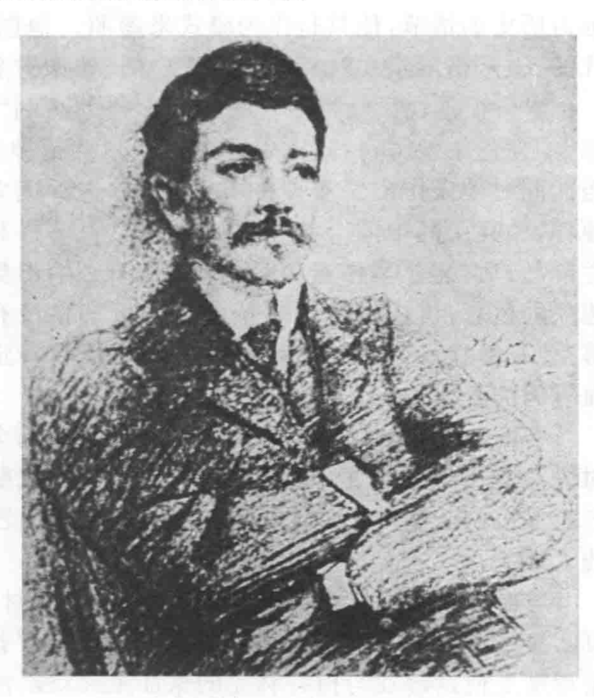
民族解放运动的进一步发展，国内战争，民族资产阶级的确立引起了叶芝深深的失望。他前十年诗歌中典型的反映世界危机状况的神魂颠倒，不能帮助我们理解世界，而下一个十年叶芝的悲观情绪很大程度上却可以此来解释。

401·

3. 辛格

爱尔兰文艺复兴运动的许多作家都走过了从理想化到失望，将现实情形与英雄理想对立起来的道路。在辛格（1871—1909）的创作中，这一过程比其他许多作家表现得更早、更尖锐。仅仅在八年中紧张创作出的六部话剧，就使辛格跻身于二十世纪最杰出剧作家的行列。

辛格认为自己的任务是描写“生活的真实”，以此反对民族主义的堆砌空泛词藻与矫揉造作的浪漫主义。辛格拒绝对爱尔兰一切事物进行浪漫主义的理想化，这引起了民族主义分子的攻击。他们将辛格创作中的社会批判倾向说成是污蔑民族性格，还说剧作家辛格在拉丁街区和伦敦沙龙里沾染了颓废与厚颜无耻的习气。



辛格 肖像画 叶芝画作 1905 年

十九世纪九十年代下半期辛格生活在巴黎，法国与比利时的象征主义作家对他那时文学品味的形成起了很大的作用。在九十年代的一些文章与评论中，他兴致勃勃地提及法国文学的新流派与梅特林克的创作。在这些年创作的诗歌中（其中很多都是二十世纪中叶才得以发表），诗人想“为自己的心灵创建一个世界”。其中出现了“悲伤与孤独的山花”、“孤峰”等形象，讲述风的“悲诉”，云与雾。诗人涉及了梦、幻觉的题材。

对人民爱尔兰的发现，决定了辛格后来的创作道路。他大学时代就对爱尔兰民族艺术与语言感兴趣，但直到与阿兰群岛（位于爱尔兰西海岸）的渔民一起生活，才为他揭示了深层的爱尔兰。辛格第一个在现实的当下，而非在神话的过去中发现了民族特色。他把当代的农民作为民族精神的体现者。像其他文学家一样，他研究并运用民间口头创作，但他从中寻找的

并不是理想形象的化身，而是普通的事物。在阿兰群岛上生活获得的成果，不仅是同名的民俗随笔集，而且还有后来的所有作品。其中反映了具体的生活细节，有爱尔兰农夫、渔民丰富的语言，从民众语言中作家收获颇多。

正如叶芝、奥古斯特·格列高利等许多爱尔兰文艺复兴运动的活动家一样，辛格也迷恋民间故事和传说。民间口头创作的情节成为许多话剧的源泉。但辛格的戏剧是表现他同时代生活的作品。从传说中汲取的、来自远古历史的情节，他只是作为模式来参照。他创作出的人物性格是那个时代的、被严格限定在时间与现实之中的、典型的爱尔兰人。

辛格很重视民间神话。在对阿·格列高利"从缪尔杰姆尼来的古胡丽娜"的评论中他写道，这本书标志着爱尔兰精神生活中一个新时期的开始。与此同时他又作出了重要的补充说明，告诉读者说，阿·格列高利雕琢了原作，放弃了其中的一些粗糙的细节。阿·格利高利和叶芝看了他的《阿兰群岛》后，建议辛格避免具体地点，不必给出群岛的真名，而要引入某种想象的色彩，讲述奇特的迷信传说。可辛格没有接受这些带有"凯尔特薄暮"色彩的建议，因为他感兴趣的是"生活在特定地点与特定时间中的"有血有肉的真人。

尽管叶芝、辛格、阿·格列高利在创作上有分歧，但他们的共同之处是对民族语言与民族生活的关注。叶芝在自己晚期的最后一首诗中认为他们三人友谊的基础是：都以民族土壤为依托。叶芝将其比做是给予安泰力量的大地。

辛格第一部剧作《骑马下海人》(1902)取材于渔民那充满生命危险的真实生活。辛格在当代爱尔兰的现实画面中寻找永恒的生存法则，这在一定程度上使这部戏与梅特林克的象征主义戏剧相近。辛格笔下的大海是渔民生活的主要依托，却又常年威胁他们的生命，但大海也象征着与人为敌的命运之力，和那无所不能的未知力量。剧中生活与象征层面的融合，使人想起叶芝的《胡里恩之女凯瑟琳》。正如在叶芝的农舍中，辛格剧情发生的渔夫小屋里，没有半点假设成分，一切特征都是精确的。两部剧作的核心形象与思想都有象征性。而辛格后来的所有剧作都建立在主人公与周围环境的现实主义冲突上。

戏剧《幽谷的阴影中》(1903)取材于民间故事，丈夫为了揭穿妻子的不忠而装死。辛格反对的是压抑人的个性的资产阶级道德。诺拉的情人与她年老丈夫的区别仅在于年轻，但情人对自己利益的关心并不亚于老头子丹。剧中与丧失人性的自私世界相对应的，是自然的世界。流浪汉为娜拉展现出了这种美丽，于是她跟流浪汉走了，选择了一种自由的生活："小农

场里安详的晚年”。在《圣泉》(1904)、《小炉匠的婚礼》(1905)等剧中辛格创作的批判倾向得以深化。剧作家反对敛财者的世界、小商贩的心理、神职人员的虚伪。

在《西方世界的花花公子》(1907)一剧中辛格尤其有力地展示了“农村生活的愚昧”。那种令人压抑的单调生活,没有任何事件发生,甚至对神甫都没什么好忏悔的。然而这一切都被克里斯季·梅霍乌的出现打破了,他违背父命,因为父亲想让他娶一个富有的老太婆。后来,他以为自己杀了父亲,便躲藏起来。克里斯季周围出现了英雄的光环。但父亲没死的事实澄清后,光环却立即消失了,自我欺骗的软弱青年成为了全村人的笑柄。但其实这时的克里斯季已成为真正的英雄,因为他超越了愚昧、残忍的人群。偶像制造者们看不到他真正的人性。辛格展现了轻易形成而又轻易破灭的幻象,因为它的基础是虚构的,人们愿意相信不存在的东西;辛格嘲笑了制造英雄的愿望。高尔基高度评价了这部戏,从中感受到摆脱了一切做作的自由,从喜剧到悲剧的自然过渡。

最后一部话剧《迪尔德利的悲哀》(1909年,未完成,1910年作家逝世之后上演)中,辛格第一次关注了民族传奇故事的情节。关于迪尔德丽的史诗,深受爱尔兰文艺复兴文学家们的喜爱。詹姆斯·斯基韦斯、拉塞尔、阿·格列高利、叶芝都使用过这一情节。而爱尔兰戏剧开山之作——拉塞尔的《迪尔德丽》(1902)也贯穿着神秘主义的精神,它再现了与梅特林克戏剧相近的神秘气氛。

在独幕剧《迪尔德丽》中,叶芝加工了史诗结尾的情节:女主人公与她的情人纳西死去,这与叶芝对悲剧的理解——“悲剧表现着令人神魂颠倒的紧张”——相符合。迪尔德丽的故事被辛格重写,其中的传说经过多次转述早已失去人们习惯的样子,仿佛是用另一种语言讲述的另一个故事。它不再是悲伤女王从摇篮里就被预言的悲惨命运,而是不愿妥协之人的个性悲剧。

命运的不可抗拒是史诗的主题,爱尔兰文艺复兴作家们的作品中捕捉到的正是这一点,这在辛格的戏剧中得到了现实主义的阐释。早在第一幕中就渐渐清楚了,老国王娶热爱自由而美丽的迪尔德丽,这个决定本身就注定是个悲剧,与悲剧性结尾的预言无关。

辛格的女主人公不是一个不认识恶势力的软弱牺牲品。从话剧一开场,迪尔德丽就以一个积极行动的个性出现,她所有行为的出发点,都出于对自由的渴望。与史诗中不同,想往爱人的美貌与年轻已不是她行为的主要动机。她求助于纳西是因为,他“不会眼看她被一个大统治者夺去,那人在自己的城堡里、在自己的仆人和成堆的金银中已行将就木”。辛格把注

意力投向主人公们作为人的特点，他展示了人的悲剧，而不是传奇中国王们的悲剧。剧中理想的爱情是人世间有喜有悲的爱情。无论对爱情还是对死亡的阐释，辛格都与爱尔兰文艺复兴作家的作品中已成为教条的传统进行了争辩。辛格将主人公害怕现实的死亡与英勇的牺牲相对照。迪尔德丽说，"死亡可能是可怜与丑陋的，哪怕死去的是女王"。

尽管与爱尔兰文艺复兴中象征主义流派相对立，在辛格的现实主义中，象征、怪诞、幻想仍占有重要的位置。尽管辛格的作品有批判倾向，但他还是遵循了对自然界生活的诗化原则，这源于他对世界和谐的信仰。辛格区分了两种类型的诗意："现实生活的诗意"与"幻想世界的诗意"。他认为诗意的极致表现是，"幻想者走进现实的世界，或者是现实生活的人超越了生活"。而伟大的诗人总能做到其中之一，也就是说，他们最大程度地充实地生活，同时他们奔涌的想象力总能使他们摆脱灰色与平庸。但丁、乔叟、歌德和莎士比亚都是如此。"在爱尔兰，叶芝既是幻想世界的诗人之一，又与活生生的兴趣、现实世界相联，因此叶芝的诗歌有着长久的生命力。而拉塞尔只生活在幻想世界里，只出了一本诗集就才思枯竭了。"

构成辛格多部戏剧中的第二个诗意层面的象征主义因素，在很大程度上决定了二十世纪爱尔兰现实主义艺术发展所走的道路。辛格提出的这些问题：现实生活与诗歌二者的相互关系，艺术中它们结合的可能性，在绍·奥凯西的作品中得到了新的解决。

4. 早期乔伊斯

詹姆斯·乔伊斯(1882—1941)的文学活动始于爱尔兰文学复兴运动作家的圈子。他最初发表的诗歌中，形象与音乐体系(诗集《室内乐》，1907年)接近于这一时期的爱尔兰象征主义诗歌；他与象征主义代表诗人的共同之处有：对爱尔兰传统民歌的迷恋及对法国象征主义的兴趣。乔伊斯的散文中也有象征主义思维的痕迹：他把生活的零散事件集中起来，这表现在他早期短篇小说集和长篇小说(《都柏林人》，1914年；《青年艺术家的画像》，1916年)中对周围环境的细节描写，这也构成了他晚期作品的神话色彩的基础(《尤利西斯》，1922年；《为追悼芬尼康而设酬客宴》，1939年)。

按民族与宗教出身，与属于所谓的英国——爱尔兰土地贵族的许多爱尔兰文学复兴活动家相比，乔伊斯与爱尔兰本土的关系更加紧密。他更为深切地感受到已发生的文化断裂的真实性，无论爱尔兰语言的复兴，还是过去的复活都无法弥补这一点。如果说令叶芝痛苦与遗憾的是意识到爱尔兰民族语言不是自己的母语，那么对于处于类似境地的乔伊斯来说，他与

英语的关系则更加重要，"对爱尔兰人这些不建构英语的人来说，英语如此亲近又如此陌生"。乔伊斯晚期创作中，词汇创造在较大程度上要用英语参与来解释。

乔伊斯对爱尔兰命运的思考往往表现为痛苦与愤怒。他坚决反对把民族历史与（未被文明毁坏的农民阶层为代表的）民族性格理想化。他的工具是现实与过去、城市与农村的对立。乔伊斯最早的言论之一，就是宣布对生活作现实主义的描写。早在大学时代题为《戏剧与生活》(1900)的报告中，他就宣告，艺术家的任务是：必须"以我们看到的方式看待生活，按照现实世界中、而非童话世界里所见的那样描写男人和女人"。在意大利自由港的里亚斯特岛的讲演《爱尔兰，圣者与学人之岛》(1907)中，历史被看成是一连串无谓的起义与不可避免的背叛，尽管还不像在《尤利西斯》中描写得那样可怕。

短篇小说集《都柏林人》成为乔伊斯艺术纲领的体现，其中三篇发表于1904年的都柏林杂志上，但民族主义圈子投来的激烈抨击阻碍了短篇小说的继续发表，使得这本书的出版推迟了十年。这一切都促使作家尽快离开爱尔兰，他也正是在那年——1904年离开了祖国。乔伊斯如此表达了自己的构想："我的意图是写出祖国精神历史的一章，而且我把这一章事件发生地选在都柏林。因为我认为这座城市是瘫痪的中心。我试图把它的生活交给不带偏见的读者来评判，短篇分四个方面：童年、青年、壮年、社会生活。我写这本书时大多采取不加任何矫饰的精确风格，因为我相信，只有极自

·404



都柏林大街 照片 1904年

负的和极有胆量的艺术家才敢于让自己在叙述中改变(甚至是去歪曲)所见所闻。”

瘫痪作为一种肉体和精神疾病贯穿于这本短篇集的许多作品中。《瘫痪者呆滞的灰色面孔》长久地留在前来与自己老朋友告别的小男孩的记忆中(《姐妹》)。另一部小说的同名主角埃维利,当她只需要一步来踏上船舷离开这里,开始新的生活时,却突然僵住了。那些貌似不停地活动的人都患了精神瘫痪。如《竞赛之后》的主人公,他总是在结识有用的人做有利可图的交易;《两个骑士》中的骑士,千方百计要得到酗酒的钱;《旅馆》中的母亲,一心想为自己女儿钓金龟婿以及《母亲》中那位想得到别人许诺给她的酬谢的母亲等。

一个个孤独的人,他们为生活的庸俗与卑微所困,与之相称的是他们所走过城市的丑陋街道,即将到来的黑夜黯淡的灯光中所看到的黄昏城市形象,许多故事都发生在晚上,这与象征主义诗歌里神秘的黄昏色彩形成了对照。

小说集的最后一个短篇《死者们》,是世界短篇小说中的精品。它比其405・他作品写得要晚些,但却赋予了全书新的声音。与标题不同,小说讲的其实是“死者被唤醒”,讲如何能战胜精神的瘫痪。短篇《不幸的事》中刚刚点出的东西,在这里成为了主题。加布里埃列・孔拉耶展现了精神痛苦与爱的新能力,他对国家的态度也改变了。姨妈的宴请晚会上他精心排练的、表现爱尔兰可恨的好客传统的发言很虚伪。现在他的全部思想转到了农村,广阔的情感不矫揉造作的爱尔兰。这是小说集中唯一以爱情为主题的短篇。它崇高,能让人们和解、净化;它用象征主义的形象——轻轻飘落地面将大地银装素裹的雪——来支撑故事。雪使一切“活人与死者”平等、融通。作家以这种抒情的笔触结束了这本写都柏林人的书。

作为叙述者的乔伊斯,没有脱离现实主义写作的传统,这也表现在他对人物一定要进行肖像描写。下一部作品《青年艺术家的画像》,以“教育小说”这种最传统的体裁写成,对叙述传统进行了原则性的更新。

在这些短篇中,以旁观者眼光观察到的都柏林人的生活,通过现实主义手法表达出来。在《画像》中也是以同样的现实主义手法,展现了主人公意识的内在活动,并且仿佛从这一意识内部展示出它周围的世界。从小说的创作过程中我们得知,作家是如何逐渐拒绝了传统的生活写实,而集中到自己主人公的内心世界。同时,主人公的思想发展不是循序渐进地写来,而只是串连起一些暂短停顿的瞬间。这一效果是靠选择能够传达动态发展的一些静止画面,巧妙安排它们的相互关系来达到的:从婴儿最初产生意识的感受,通过周围生活的矛盾作用,到形成批判意识来推翻生活表象。

一个词在斯基韦想象中，可以引出整个画面。眼前产生的想法，与从记忆中浮出的情景相互交替。

外在的世界，通过主人公的感受给呈现出来，他“耐心、超然地指出看到的一切”。这样看来，乔伊斯在这里也是遵循了客观的写法。著名的圣诞节晚餐的场景可以作为一例，其中展现了爱尔兰的政治与宗教矛盾。小男孩的耳朵记录了亲人的对话、争论、歇斯底里的发作。他不理解这些话的涵义，他内心时而倾向一方，时而倾向另一方，但这些话存留在他的记忆中，与许多其他的印象一起形成他的意识。经过斯基韦感受的场景，仿佛被搬上了戏剧舞台，在那里获得了独立的生命。在这个舞台场景中，以浓缩的方式上演了围绕爱尔兰民族主义领袖帕尔涅尔的争斗，他被抬升为民族英雄，又被天主教会推翻。

乔伊斯在长篇小说中表达了对爱尔兰民族主义的批判态度。他的主人公害怕落入“民族、宗教、语言”之“网”。乔伊斯认为，这“三位一体”成为战后爱尔兰官方爱国主义的基础。在这个问题上乔伊斯与爱尔兰文学复兴的杰出作家们观点相同，尽管他们之间有个别的原则的分歧。这种相同表现在《肖像》的最后一章中，在许多悲苦的话语、雄辩的强硬表述之后，斯基韦过渡到抒情的、充满欢乐的散文式语言，其中夹杂着对叶芝作品的引用，使人想起他的《凯瑟琳女伯爵》的首演，这在当时还曾引起民族主义者公开的恶毒挖苦和嘲弄。

如乔伊斯的所有其他作品一样，《青年艺术家的画像》也是以自传材料为基础写成，但他的主人公不完全是作者的自我改变。在展现斯基韦·杰达尔的矛盾意识，深入他内心想法的同时，乔伊斯对他保持着批判的距离。赋予自己的主人公一个爱尔兰人很少见的名字，拿他同克里特迷宫的神奇建造者和他的儿子伊卡洛斯相比较，伊卡洛斯想飞得高高的，到太阳上去，但却摔得粉身碎骨。斯基韦像伟大的工匠一般，想完成前所未有的创举；且像伊卡洛斯一般，预见了自己的失败。

在没写完《青年艺术家的画像》时，乔伊斯就开始了自己最重要的长篇小说《尤利西斯》的创作，历时七年才完成(1914—1921)。尽管这两部小说有共同的主人公，但它们的相近之处是很有限的。在以日记形式写的《画像》的最后一章，乔伊斯尝试使用了“意识流”的技巧，而这在《尤利西斯》中成为创作的原则。但两者间更突出的是不同点，这使许多评论家认为，《尤利西斯》(1922)的作者是另外一个乔伊斯。

爱尔兰文艺复兴作为文学史的一个阶段，实际上结束于1916年，那时它的进程被民族主义的反帝起义所改变。这次起义决定了此后许多年爱尔兰文学的命运。

· 406

第十二章 丹麦文学

十九世纪九十年代丹麦文学中，文学流派间的斗争加强了，出现了新的流派与学说。从整体来说，这些年的文学情境可以称为十九世纪七十至八十年代社会批判现实主义文学的一种反应。

受极端民主主义思想鼓舞，以自己真实的揭露性艺术呈现了资产阶级社会溃疡的现实主义作家们，其社会进步的理想并没有实现。在号称“丹麦俾斯麦”的右翼政治家埃斯特鲁普（1875—1894年间任总理）执政后期，强化了反动的政治，在这种条件下，极端的知识分子对现实的社会政治问题失去了兴趣，变得迷恋起宗法制古旧事物、神秘主义、下意识的纯艺术。得到广泛传播的，还有唯心主义哲学的时髦流派。格奥尔格·布拉杰斯也受到了尼采的影响，他于1889年发表了论文《贵族的极端主义》。

对资产阶级进步结果的失望，使丹麦文学家们对现代生活产生了各种形式的抗拒，其中形式之一是象征主义诗人对约尔格谢（1866—1965）和罗德（1870—1937）超理性主义的崇拜，他们把艺术创作当成是获得宗教经验的手段。“没有精神因素的生存是毫无意义的”这一主题也从一方面证明了对周围的生活的不接受。该主题在小说家与剧作家古斯塔夫·维德（1858—1915）（和受到自然主义与象征主义美学影响的格尔曼·巴格（1857—1912））的作品中有所表现。

十九世纪九十年代文学中占主导地位的抒情诗，与十九世纪七十至八十年代的“突破运动”原则有着最明显的决裂。新一代作家以心灵的非理性直觉去探索“永恒”的因素，并以此来抗衡布拉杰斯追随者对个性社会解放的号召，及其创作中的揭露倾向。深入到神秘的感受中和下意识的分析中，这是丹麦一大批年轻诗人创作思想与情节的基础。评论家们称他们为象征派或新浪漫主义派。丰富与大胆的艺术想象，将自然与世界理解为人的感受的象征，迷恋神秘的中世纪与异域的东方，所有他们创作中的这些特点都使人想起浪漫主义。对新一代诗人来说，耶斯·彼杰尔·雅各布森（1847—1885）、霍利格尔·德拉克曼（1846—1908）等人的印象派诗歌传统，也是富于成效的。但对许多诗人而言，真正的引路明星是法国象征主义诗歌，他们从中找到了不少与自己的诗歌理想相同的东西。

文学艺术杂志《塔》（1893—1894）成为丹麦象征主义思想的喉舌。杂志名称受到了格尤伊斯曼斯小说《那里》（1881）的影响，同时也因为编辑部正位于一栋楼的塔尖上，即创刊者和总编辑约尔格谢的家中。约尔格谢与两位积极参与杂志创办的诗人朋友维卡·斯图盖别尔克（1863—1905）、索

夫斯·克拉乌谢(1865—1931),三人思想观点的最初形成受到著名丹麦实证主义哲学家、历史学家和心理学家哈拉里格·赫夫季格(1843—1931)的影响。年轻诗人们赞同赫夫季格的观点:"突破运动"使精神价值贬值,没能达到理解人的个性本身价值的高度,后来对布拉杰斯的批评,已是站到了形而上信仰基础上的宗教彻悟立场上。

在纲领性的文章《象征主义》里,约尔格谢阐述了自己的哲学美学观点。他猛烈抨击"突破运动"作家,因为他们动摇了人们对最高实体的信仰,约尔格谢认为这给人对形而上事物的"自然需要"造成了不可弥补的损失。约尔格谢号召在艺术中坚持新方向,事实是最高精神的薄薄外壳,而思维与存在是一致的,周围世界的现象中表现出的一切也都存在于艺术家的心灵中。

继波德莱尔之后,约尔格谢赋予了诗人悟性,使其能捕捉到普通意识所不能觉察的事物间的联系,心灵与自然界的交流,在创作心醉神迷时能看到上帝。不过诗人遗憾地说,这种创作状态,即使是天才的艺术家也极难碰到。而正因此最完美的象征主义艺术总是暗示的、不可解的、神秘的、不清楚的。约尔格谢预料到对手们的攻击,他坦诚地宣布,愿意接受别人说他是神秘主义,因为真正的世界观"只能是神秘主义的"。

十九世纪九十年代中期,神秘主义成为约尔格谢的"坚定信念",充满深刻的宗教情感的诗集《忏悔》(1894)便是证明。诗人在这部宗教诗歌形式的忏悔之前还创作了诗集《诗歌》(1887)和《心情》(1892)。其中约尔格谢以传统的风格与手法描绘了丹麦自然界的美景。对《忏悔》的作者来说,周围世界的重要已不仅在于它本身,而首先是诗人心灵的栖居之所。诗人以内在视觉看到的、有寓意的形象,展示了失去生存意义的人的状态。在长久的思考与怀疑之后,抒情主人公在通往上帝之路上找回了生存的真正意义。"上帝"、"永恒"等词出现在诗集的中心作品《忏悔》中,这首诗仿佛解释了诗人的生活选择。他内心有两种力量在斗争,他听到两种声音:"小提琴狂烈的声音是世间欲望的声音,安静的永恒旋律是上帝的声音。"诗人用精神的力量,战胜世间的诱惑,把自己交到无所不能的、公正的上帝手中,他的国度"光明、洁净,像夜莺或百灵的歌声"。

1896年约尔格谢皈依天主教,从此主要创作宗教作品,伟大的简洁风格让位于理性与雄辩。约尔格谢的晚期诗歌(《流动的泉》,1920年;《冰窗花》,1926年等)才又有了与民歌相近的自然音调。如果说约尔格谢的诗歌创作为神秘宗教的象征主义铺平了道路,那么维卡·斯图盖别尔格和索夫斯·克拉乌谢在象征主义美学的基础上,首先致力于艺术的美学更新。对斯图盖别尔格来说,象征主义意味着表达自己对世界主观感受的丰富可能

性。诗人用来与生活的悲剧因素相抗衡的，是建立在对艺术家创造个性崇拜基础上的“斯多葛派的乐观”。

在斯图盖别尔格第一部作品集《诗集》(1886)中，晚期浪漫主义的传统与现实的迫切问题，与对形而上学、宗教、教会的抨击结合在一起。许多年来，斯图盖别尔格一直对十九世纪七十至八十年代的极端民主运动持有好感。与《塔》杂志有美学关联的象征主义抒情诗歌的主题，在诗集《秋天的蛛网》(1898)中被首次发现，其中自然界的生命让人联想起心灵的生命，随着四季的更替，爱情成熟而后死亡。夏季是感情解放、“火热欢乐”的季节，而秋天是命运、死亡、毁灭的王国。秋天感情死去，诗人离开了爱人。被白雪覆盖的田野，月亮的寒光抚慰着他心灵的伤痛。

组诗《伊格鲍尔格》(诗集《雪》，1901年)是斯图盖别尔格抒情诗中爱情主题的高峰。斯图盖别尔格并不描写抒情女主人公的外貌特征，他描写的是她的内在实质，“活的心灵”。伊格鲍尔格心灵具有缔造者的创造力，他将“夜晚悲伤的眼泪”化为“欢乐的太阳光芒”。但爱情的幸福是虚幻的、不长久的，必然受到命运的打击。坚强地承受住生活不幸打击的能力，在斯图盖别尔格看来不仅是个性勇敢的表现，同时也是艺术家活力的见证。热爱生活的所有方面，是诗人的幸福天赋。诗人内心有上帝、缔造者、创造者。而如果觉得在与生活搏斗中彻底无望地输掉了，那么艺术家仍然应该相信自己创造性的“我”。斯图盖别尔格在献给约尔格谢的诗中表达了这一想法，他建议约尔格谢脱离宗教，而相信诗人主权之“我”，接受生活善恶交织的本来面目。

“斯多葛学派的乐观”原则也表现在斯图盖别尔格的小说作品中，如长篇小说《美妙的话语》(1895)、《瓦里拉乌》(1896)以及短文、寓言、传说小品集《宽广的路，故事与传说》(1899)，其中所讲述的是最崇高的感情在颓废的日常生活中的陨灭。

索夫斯・克拉乌谢的创作也是在“突破运动”影响下形成的。克拉乌谢的早期作品(诗集《大自然的孩子们》，1887年；长篇小说《基季》，1895年)贯穿着对社会底层生活的同情，抒情戏剧《女工》(1898)中也流露出社会批评的倾向。

十九世纪九十年代，了解法国象征主义诗歌之后，克拉乌谢的观点发生了转变。他在《塔》杂志上发表了一篇文章，尖锐批评了“突破运动”作家创作中的过于实际与写实倾向。作者认为，艺术的主要任务不是模仿现实，而是“看到事物深处”，领悟到自然界与精神“内在的相互联系”。他认为诗人起着中间人的作用，他受到普通人难以领会的“看不到的宇宙中崇高数学”的鼓舞，从中他可以忘记世界的苦恼与悲伤。

克拉乌谢持有泛神论世界观，因而不同意约尔格谢的宗教神秘观念。克拉乌谢想以对美与完美形式的崇拜代替宗教。克拉乌谢迷恋魏尔伦与马拉美，他发表了诗集《柳树芦笛》(1899)，其中显现出象征主义与印象派美学的影响。诗歌《花园里》充满了热烈的欢快气氛：一对年少的恋人，与造物主的大自然融合在一起，感到自己是伟大整体的一部分，"是准备开花、结果的苹果枝"。在诗作《烟》中，画面更加复杂多义，它靠奇异的艺术联想写成。从烟囱中窜出的火与烟，使诗人想起与爱人期盼已久的会面、无忧无虑的青春年华和某些光明、欢快的事情，忽而又想起阴暗的、有威胁的事物，火与烟成为"永恒流淌的生命力"的象征。

克拉乌谢二十世纪初写的诗中回响着悲伤的调子，诗集《魔鬼主义》(1904)中充满了情爱的主题，这里常常有对生活空虚、恶无所不能、命运不可抗拒的抱怨。但克拉乌谢晚年的世界观改变了，接近于斯图盖别尔格在创作中一直遵循的世界观。斯图盖别尔格承认世上有善恶，它们处于平衡中，但平衡只是大约和近似的，恶的力量常常占据上风。对于封闭在个人主义中的斯图盖别尔格来说，这一点有着绝对的意义。克拉乌谢相信善最后会获胜。经过了第一次世界大战的恐怖，诗人在《原子的起义》(诗集《英勇》，1925年)中呼吁避免新的世界性灾难的危险，号召人们团结起来，让惨剧不再发生。

与约尔格谢、斯图盖别尔格、克拉乌谢一起获得同时代人承认的还有他们的继承者索夫斯·米卡埃利斯(1856—1932)、赫尔格·罗德、柳德维格·霍里斯杰(1851—1915)、托尔·拉格(1851—1919)及其他新一代的作家。

索夫斯·米卡埃利斯最初的诗作发表在杂志《塔》上，其主题有对"盛开的、更新的"自然，"上帝居所——大自然"的热爱。爱与永恒是诗人感兴趣的两个秘密。他对永恒的理解与对女人之爱的想法相联系，同时也与死亡、"安宁、永远的梦"联系在一起。在米卡埃利斯的诗歌作品中，在吉奥费里·戈蒂耶影响下创作的一些诗有着特殊意义，它们讲述的是世界艺术瑰宝(诗集《生命的节日》，1900年)，还有诗歌体《旅行速写》(诗集《棕榈》，1904年；《蓝雨》，1913年；《罗马之春》，1921年)。

赫尔格·罗德是诗人兼剧作家，也与约尔格谢的杂志有关。约尔格谢脱离社会活动之后，罗德开始领导与极端民主主义思想的斗争。1892年，诗人承认，他有了彻底改变生活的宗教"彻悟"，突然的"彻悟"为他打开了深层的"精神自我"。罗德所说的"精神突破"与布拉杰斯的"社会突破"相对，使罗杰内心充满了欢呼与恐惧。罗德在诗集《白色的花朵》(1892)中展现了这种双重感受的性质。对精神的崇高品性的超理性信仰是诗人欢乐与

创作能量的来源；意识到人身体的必然消亡是失望与恐惧之源。

永恒与瞬间，非理性之精神与物质的自然界，它们之间的对抗是诗集《雪》(1896)、《诗》(1907)、《天王卫一星》(1914)的主题。当“倾听自己内心的钟声响起”，感受到生命的欢乐，自然的美景，他领悟到精神的神秘，但纵然在这些时刻，他依然抹不去的想法是：一切有生命的东西都将逝去，“他们的根在另一个”超然的世界里。在诗人最光明的童年回忆中也回响着死亡、毁灭、破灭的主题。

409·

罗德众多的戏剧总体上说带有理智的色彩，并且没有对民族戏剧的发展产生明显的影响。在有些戏剧中(《一个来自耶路撒冷的人》，1920 年)罗德从宗教神秘主义的立场抨击极端主义，与布拉杰斯算账。军事神秘主义表现在他战争时期和战后一些年的政论文中(书籍《战争与理智》，1917 年；《绿树丛中》，1924 年)。

柳德维格·霍里斯杰与象征主义诗人的相似之处在于对大自然的深切热爱，与周围世界的和谐感。在与宗教神秘派的诗人辩论时，霍里斯杰写道：“我有信仰，但我信仰一切有生命的事物。”他多数的诗歌创作于一战期间或一战之后(《叶子》，1915 年；《青苔与大地》，1917 年；《苹果成熟时》，1920 年)，其中歌颂了不带任何神秘色彩的大自然。

诗人、翻译家托尔·拉格在十九世纪末的丹麦文学史中占有重要地位。他具有象征主义风格的诗作多次发表在《塔》杂志上，但拉格的主要功绩不在于原创作品，而在于翻译。诗人在俄罗斯生活了许多年，迷恋俄罗斯文学，他将普希金、莱蒙托夫、阿·托尔斯泰、费特、迈科夫、巴尔蒙特及许多其他俄罗斯作家的作品译成丹麦语。拉格首次将古代俄罗斯文学的不朽丰碑《伊格尔远征记》译出，受到了丹麦批评界极高的评价。他还写了许多有关俄罗斯作家的文章、特写随笔。

十九世纪九十年代丹麦小说家中，发展了格尔曼·巴格心理现实主义传统的作家们最受关注。评论界将他们称为“哥本哈根现实主义派”。彼杰尔·纳谢(1861—1918)、卡尔·拉尔谢(1860—1932)、斯韦·拉格(1868—1930)、阿格尼斯·赫尼格谢(1868—1962)、卡列·米哈埃利斯(1872—1950)和古斯塔夫·维德像格尔曼·巴格一样描绘人的内心世界，探讨心理冲突与道德冲突。巴格对寻常背后隐藏复杂冲突的爱情、家庭关系的描写，在很大程度上成为该类题材作家的典范。这类作品有彼杰尔·纳谢的短篇和中篇小说(短篇集《年轻人》，1883 年；《一栋房子》，1891 年；《大学生笔记》，1892 年；《尤利娅的日记》，1893 年；《玛利亚》，1894 年等中篇)。纳谢为长篇小说《上帝的祝福》(1895)所写的卷首语是：“上帝的祝福永远不会赐给有对人之爱的人。”不平等的婚姻、对生活的失望、对理想的

渴望的主题回响在卡尔·拉尔谢的长篇小说《在哥本哈根老街区》(1889)中,其情节的安排使人想起巴格的长篇小说《路旁》(1886)。关注妇女在家庭与社会中的不平等地位的有斯韦·拉格(长篇小说《心的事业》,1901年)和女权捍卫者阿格尼斯·赫尼格谢(长篇小说《波兰的女儿们》,1901年;《大爱》,1917年等)。这个主题也吸引着卡列·米哈埃利斯。为女作家带来应有声誉的是以细腻的心理描写见长的长篇小说《女孩》(1902)、《亲爱的妈妈》(1902)、《危险年龄》(1910)、《艾里西·利杰尔》(1912)、《小妇人》(1921)、《带彩色玻璃的女孩》(《认知善恶之树》系列的第一部分,也是最重要的部分,1924—1930年)。

十九世纪九十年代心理现实主义派的中心人物是古斯塔夫·维德。他是丹麦最杰出的讽刺家,人们常把他当作善于嘲讽的无赖。但他从未脱离为世界与人性的不完善而痛心的艺术家立场。他在日记中写道:"世界竟如此令人厌恶、虚假与虚伪,怎能让人相信上帝的存在?"他曾坚持不懈地推翻由十九世纪七十至八十年代社会主义现实主义作家与象征主义诗人所建立起来的价值体系,并辛辣地讽刺了在他看来温情主义的、人与人之间和谐关系的幻想,以及更加幼稚的"自然与精神统一"的信仰。

与布拉杰斯派作家、《塔》派诗人不同,维德描绘的周围自然界往往是无个性的物质世界。在看似对自然界最激动人心的描写中,他常常插入一些有喜剧效果的语句,它们就会破坏整个抒情叙述;或者叙述的结尾本来是一个悲伤的抒情段落,他又在最后加上一句:"像通常一样,远处传来一声狗吠。"(长篇小说《生命的忿恨》)"爱"、"人民"、"自然"、"祖国"这类词汇被作家视为套话,他惯常做法是,把它们放在括号中,以此来强调对这些崇高的概念要谨慎使用。维德常做鬼脸,但在他的漫画、怪诞的形象所表现的讽刺背后,隐藏的往往是无助和对永恒价值的思念,它们被无精神的市民生活变得庸俗浅薄了。

在最初的短篇小说集中就可以看出维德的作者意识的分化。(《影子》,1891年;《儿童的心灵》,1893年;《人类的孩子》,1894年)。在以作家童年回忆为基础的丹麦外省日常生活与习俗的幽默速写中时常能感受到他的悲伤。在《生》(1898)、《生命的忿恨》(1899)、《克那戈斯杰德》(1902)、《父辈们吃葡萄》(1908)、《帕斯托尔·肖列谢和克》(1913)和几部长篇小说中,生活的画面变得更加怪诞和阴暗。像在巴格的《没有希望的几代人》中一样,在小说《生》中有着人的个性生理退化的自然主义主题。"病态的家族!腐朽的家族!他没有未来!"这是长篇小说结尾,以为自己是退化家族的最后支撑者的老男爵夫人对儿子说的话。她知道,儿子杀死了妻子及其情人,但使她气愤和蔑视的并非儿子的过错,而是他后悔了,想把自己交给法律

·410

制裁。无论是坚信尼采超人思想的老男爵夫人，还是软弱、堕落的儿子，都无法引起作者的同情。

在长篇小说《父辈们吃葡萄》中性本能的传承性与不可抵抗之威力的主题出现，与以往一样，与对生活和人的极端悲观的看法联系在一起。长篇小说《生命的忿恨》、《克那戈斯杰特》、《帕斯托尔·肖列谢和克》承继了描写日常生活的短篇小说的主题，故事都围绕着所有这些小说的主人公，海关检查员克那戈斯杰特展开。在《生命的忿恨》中作者讽刺了外省小城的风俗。在小城中得到"生命的忿恨"绰号的克那戈斯杰特的笑话使朋友和敌人都受害遭殃。克那戈斯杰特梦寐以求的是"感受到对生活的彻底漠然并把它当成最高享受"。但这是个厚颜无耻的面具，面具下的人失去了生活的信心，隐藏着自己的绝望。

维德笔下的人物中，"小人物"、"被侮辱和被损害的人"占有特殊位置。他们的命运由一连串不断出现的痛苦，不公正的委屈，肉体与精神的折磨组成。在维德长篇小说的结构中，这类人物通常处于叙述的边缘，但作家把同情正是寄予了他们，这种同情赋予作品以人道主义的光辉。

二十世纪初，作为剧作家，维德广为人知。剧作有《情色》(1896)、《贵族，宗教界，资产阶级和农民》(1897)、《女性》(1900)、《女舞蹈爱好者》(1905)等。其中许多戏剧都是他以自己的短篇、长篇小说为基础改编的。正如"戏剧长篇小说"的作者巴格一样，维德在与其说是为了上演，不如说是为了阅读而创作的戏剧作品中，融入两种体裁的特点，把"戏剧情节"和"史诗叙述"的某些特点结合起来，把稠密、充实而又非常生动的对话与大段的，作者为展示话语、行为"潜台词"而在剧本中做的情景说明结合起来。

十九世纪九十年代，维德戏剧中的精品为社会各阶层代表人物画出了社会性格的讽刺肖像。在二十世纪初的戏剧界，与讽刺倾向一起强化的还有作家的悲观主义，出现了表现主义戏剧，甚至是荒诞戏剧的前兆。

十九与二十世纪之交的丹麦文学出现了名为"新现实主义"的强大思潮。这一术语与十九世纪七十至八十年代的批判现实主义，或是"人民突破"(因为文学界出现了农民、工人出身的作家)建立起有机的联系。贴近人民，为普通人的利益而生活的有机需要，这些成为约翰·斯克里鲍尔格(1873—1950)、耶别·奥克耶尔(1866—1930)、约翰尼斯·威廉·延森(1873—1950)、雅各布·克努茨谢(1858—1917)、马丁·安德森·尼克索(1869—1954)等作家创作的原动力。许多"新现实主义"作家的特点是创作的社会性，相信社会与精神的进步，公正将最终获胜，哪怕主人公的命运是悲剧式的。这些作家既不接受象征主义派的情绪，也反对"哥本哈根现实主义"派对世界的悲观看法及其"室内"题材。他们尤其关注人民的生

活、人民文化、活的口头语言。

但"新现实主义"并非有着统一思想、美学纲领的文学流派，并且他们对"人民"这一概念的解释也不同。尼克索赋予其特定的阶级内容，在自己的作品中描写劳动人民反对剥削者、建立公正社会的斗争。在延森看来，"人民"的概念首先与为世界进步铺平道路的某一民族共性联系在一起。

延森是这一时期最复杂、最独特的丹麦作家之一，他经历了复杂的变化。他是对活的语言有着高度敏感的艺术家，同时他又以丹麦作家中罕见的惊人逻辑和有序的思想见长，这一方面受到达尔文影响，另一方面受技术进步影响。1900年前后，作家还仅仅是思考哪些因素决定人类的发展，但他毫不怀疑的是，被颓废派文学当成美德的、无头绪的幻想阻碍着民族进步。在长篇小说《国王被推翻》(1901)中耶谢无情地批判无序的探索与无根据的希望，其中他也与自己对浪漫主义主人公的喜好告别。这类挣扎、受苦的主人公的出现与象征主义作家们，首先是约尔格谢在长篇小说《丹麦人》(1896)和《阿伊涅尔·埃利肯尔》(1898)的影响分不开。

· 411

象征主义的影响也反映在长篇小说《国王被推翻》的总体情调上。小说讲述的是软弱无能的丹麦国王克里斯蒂安二世，在他失去王位同时，他建立强大国家的幻想也破灭了；还有他忠实的仆人，不学无术的农村青年，他与国王一样是个幼稚的幻想家。整个叙述充满了凋零与毁灭的情绪。作者把失去行动能力的国王克里斯蒂安二世被推翻看成失去往日伟大的国家遭受一切不幸之源。在这部长篇小说中，在展开王朝覆灭历史的同时也揭开了作家同时代人心灵软弱、错误、迷惘的根源。作家认为避免这些的方法是回归过去，回归农民保持着的生活的自然状态。

延森在农民题材的短篇小说中复苏了人民文化的传统(《西米尔兰故事》,1898年;《新西米尔兰故事》,1904年;《西米尔兰故事》,1910年)。在这些民间生活文学的典范中，记录了人民生活塑造的一些特殊性格与典型，作者从人民生活中汲取不竭的创作力量，他的现实主义达到顶峰。"我整个一生都献给对西米尔兰的描写"，延森不无根据地这样声明。作家的政论作品也反映出与农民运动的关系。日德兰半岛有"北方民族摇篮"之称，作家视自己为那里人民与农村文化的喉舌。

延森第二个创作方向与他坚信物质文明的发展和科技进步有关。在《哥特式文艺复兴》中，他激动地写到工业文明、人类天才活生生的证明，他为科学技术发展、科学知识传播、工业成就而惊叹不已。这些调子也表现在短篇小说集《间奏曲》(1899)中，其中他与浪漫主义探索彻底决裂，形成了对现实的新态度。长篇小说《摘自美国生活》、《德·奥拉女士》(1904)、《一只轮子》(1905)预示着丹麦侦探小说的出现，由失去现实感而引发的

“心灵软弱具有毁灭性”这一主题在体现物质技术进步的大城市背景下展开。

二十世纪初期，作家的主要思想最后定型，需要新的艺术形式来表达它们。传统的心理不能满足作为艺术家的延森的需要。对生活的哲学思考需要一种艺术形式，使其中对现实的直接描写能够包含另外的、更深刻、更有概括性的涵义。从1907年到1912年，延森出版了四本篇幅不大的短篇小说、速写和片断集，充满了寓意和哲学内容，延森称之为神话。(《神话与类型》，1907年；《新神话》，1908年；《神话新编》，1910年；《第四部神话》，1912年)。后来作家也进行过这种体裁的创作。在《作为艺术形式的神话》这篇文章里，他写道：他神话的基础是瞬间印象、童年回忆以及对人与动物行为的观察。神话是对某些思想与理论的图解，因为“与时间有关的、对现实的一切描写都是神话，而且可能映射到永恒”。

归入神话创作的还有短篇小说集《森林》(1904)、《异域短篇》(1907)。像神话一样，长篇小说系列的所有重要作品也由统一的思想贯穿(《长久的旅行》，1908—1922年)。如果按以下顺序来读耶谢的小说：《丢失的国度》(1919)，《冰川》(1908)，《北方客人》(1919)，《基姆弗尔人远征》(1922)，《船》(1912)，《克里斯托弗·哥伦布》(1919)，它们以神话的形式重现了人类从冰川时代到地理大发现的历史。整个长篇小说系列的基础是论文中提出的“哥特式文艺复兴”的思想，即北方民族作为精神进步载体的特殊作用。

412·

延森认为，现代文明发源于北方斯堪的那维亚，而这并非偶然。严酷的生活条件加速了自然选择的过程，这使北方民族处在优越于南方民族的位置上。《丢失的国度》中描写的是冰川时代之前的北方，而时间上紧随其后的《冰川》中，展示了斯堪的那维亚人的原始类型是如何形成的。为逃避冰川，原始人逃到南方。只有长篇小说主人公穆拉德什和卯阿等几个人，敢于以自己的意志与坚韧来对抗冰川。这对夫妇繁衍出北方人种。

穆拉德什和卯阿的后代，一个年轻人，受到旅行愿望的驱使乘坐他自己造的船驶向热带国度。他像所有的北方人一样，保留着对古老过去的回忆，也回忆他们因冰川而离开的国土，找到忘却的祖先国度的热切愿望驱使古老的斯堪的那维亚人冒险远行。古代海盗时代闯入罗马帝国的疆域(小说《基姆弗尔人远征》)，偷袭法国和地中海(小说《船》)。同样是对“上帝赐予之土地”的这种深切思念驱使哥伦布穿越大洋(小说《克里斯托弗·哥伦布》)。哥伦布的旅行是北方各民族迁移和北方人种向全世界扩张链条中的最后一环。作者笔下的哥伦布是古代斯堪的那维亚人的后裔朗哥巴尔德人(古日耳曼部族之一)，他发现了美洲大陆后，开辟了从西米尔兰到

新大陆的道路。在美洲,北方人种为现代物质文化与技术文明奠定了基础。

二十世纪的最初几十年,耶谢的创作充满了庸俗达尔文主义。他的世界观中,对人的创造力与物质文化发展的无条件信仰与一些民族高于另一些民族的种族主义反动理论相结合。这些思想也反映在作家的政论文章中。但是,对丹麦文学的发展产生巨大作用的,不是他可疑的哲学观点和种族主义想象,而是他艺术天赋的力量、驾驭语言的高超技艺和对周围世界的现实主义的精确感受。

十九世纪九十年代末,雅各布·克努茨谢与延森和其他"新现实主义"作家一道,展开了反对"颓废派文学",确立"人民文学"的斗争。他与延森一样,是日德兰半岛人,出身于农民家庭,眷恋民间文化传统。在"新现实主义"作家中只有他受到了神学教育。尽管宗教情绪浓重,但他对宗教的态度非常独特。他试图将基督教思想与唯物主义对人的观点结合起来。一方面,作家承认生活在物质世界中的人,要服从自然与社会法则,他抨击《塔》派诗人的唯心主义,说他们并不充分理会对艺术来说如此显而易见的事实。另一方面,他几乎与象征主义者们一样,深信物质世界之外,还存在着一个更高的"精神现实",他把个体意识中与人民自我意识中根深蒂固的观念、思想、观点都归于这个范畴,其最高表现形式就是承认上帝存在。

克努茨谢的宗教哲学与宗教伦理学观点决定了他几部长篇小说《老神父》(1899)、《固执的意志》(1903)、《在坚实的土地上》(1911)创作的题材。作家坚持对"精神现实"的思想加以发展,展示出受教育过程中接受的道德观念,仿佛成为了人的第二天性,当个性的良心与社会的道德出现不可调和的冲突时,个人道德观念就会使人违背所有的社会法则行事。

长篇小说《固执的意志》中,农民的儿子安杰尔斯·雅尔穆斯杰德有着罕见的坚强性格,父亲严格的教育使他对公正极度渴望。当邻居农庄的所有者占有了一块公共的土地,而法律又袒护这种行为时,安杰尔斯为这种明显的偏颇气愤不已,他打死了法官和警察局的官员,而自己则死于士兵枪下。在长篇小说《在坚实的土地上》中,教育养成的行为规范,具有比社会法律更大的力量。女主人公格鲁乌德,与情人一起杀死了老丈夫,当罪行败露之后,她自杀了。

克努茨谢的主题是"良心谴责"的过程,揭示人类天性的真正内容,它随着具体情况在每个人身上都各不相同。这一主题出现在自传体长篇小说《骚动—净化》中(1902),主人公与布拉杰斯的思想决裂,找到了信仰之路。随后在《得抚岛的教师》(1909)中,集权主义教育被视为唯一正确的教育原则。最后在写马丁·路德的历史小说《恐惧—勇敢》(1912—1914)中,按克努茨谢的逻辑,遵从自己之"我",良心的声音,从自己本真天性的特点出

发,意味着在心灵中保持和谐、与上帝活的联系。

描写人民生活,展示社会贫富差距与阶级矛盾的作家们的创作很有特点。在“新现实主义”流派中,农民作家斯克里鲍尔克、耶别·奥克耶尔与第一位无产阶级作家尼克索成了劳动人民阶级利益的代言人。

斯克里鲍尔格的长篇小说《格尤里杰霍里姆庄园》(1902)与奥克耶尔的长篇小说《愤怒之子》(1904)充满了为社会公正而斗争的思想。《格尤里杰霍里姆庄园》以纪实材料为基础,写出了某个地主庄园刚刚发生的事件。雇农与日工们不愿再忍受庄园主的残酷剥削和折磨,在日工别尔·霍里特领导下举行了罢工。在斯克里鲍尔格下一部小说《别尔·霍里特》(1912)中,别尔·霍里特被从庄园逐出,成为工人运动的宣传者。

奥克耶尔的长篇小说《愤怒之子》的主人公——雇农别尔与别尔·霍里特很相像,他也为争取能够活得有尊严而斗争,同样遭遇失败。在奥克耶尔的长篇小说《劳动的乐趣》(1914)中对社会的批评更加隐蔽一些,主要描写的是农村生活。

斯克里鲍尔格与奥克耶尔的长篇小说中,社会底层的生活首次被从他们自己利益的角度展示出来。丹麦文学中出现了一些不想与无法忍受的生活条件妥协的主人公,但两位作家并不总能站在他们所提出问题的高度。在他们最能针砭时弊的长篇小说中,社会批评的倾向与自然主义、写实主义的因素相结合。只有丹麦第一位无产阶级作家马丁·安德森·尼克索展示出了革命斗争过程中的工人形象。

尼克索早年就尝到了强迫劳作的沉重。在儿童和少年时代,他在小城尼克索做工(马尔基·安杰尔谢以小城的名字作为自己的笔名),在鞋店学徒。人民高等学校毕业后(1893),他决定献身文学事业。尼克索的早期作品(如短篇集《树荫》,1898 年;中篇《以生命为代价》,1899 年;《母亲》,1900 年;《弗朗克全家》,1901 年)中,显现出自然主义美学的影响。但随着尼克索创作的发展,自然主义的因素让位于现实主义典型化的原则。对被压迫工人命运的同情转为坚信必须做“人民的代理人”,“与群众对话”。作家在早期短篇作品中“对自己阶级的人有话可说”(如《鼹鼠的土墩》,1900 年;《深渊之歌》,1908 年;《我童年的岸》,1911 年;《博恩霍尔姆短篇小说集》,1913 年),首先是长篇《别列—征服者》(1906—1910)。其中尼克索塑造的劳动者不仅仅是社会制度的牺牲品,同时也是反对社会不平等的积极斗士。

长篇小说《别列—征服者》以农村少年传记形式写成,他与作家本人命运有很多相似之处。同时长篇小说主人公的生活道路是丹麦工人运动形成的活的历史。长篇小说第一部写了别列贫困的童年,第二部写他在外省小城的生活,第三部他来到哥本哈根,参加工人运动。这里作者展示了群众

领袖、劳动者争取自己权益斗争的组织者这一新型主人公的形成。在最后一部中，主人公得到了家庭幸福之后，走上了改良主义之路，逐渐脱离了革命活动。

第一次世界大战期间，尼克索反对军国主义与沙文主义。他视俄国的十月革命为世界历史的转折点。在丹麦工人阶级史诗的第二部，《人类之子》（1917—1921）和第三部《红色莫尔登》（1945）中，尼克索严厉谴责了别列的机会主义，视其为对工人阶级事业的背叛。红色莫尔登成为尼克索的主人公，这是位有意识的革命者，是“使生活彻底改变”这一思想的捍卫者。

第十三章 冰 岛 文 学

· 414

十九与二十世纪之交冰岛文学的发展，与国内资本主义关系缓慢确立的特殊民族条件相关，也与欧洲历史和文学发展的普遍规律相关。

十九与二十世纪之交冰岛文学的显著特点是，爱国力量捍卫冰岛语言的斗争与全方位巩固民间文学传统紧密相联。语言问题不仅是文化与学术问题，而且也获得了社会政治意义。官方人为强加丹麦语言，想把冰岛本土文化“丹麦化”，这引起了社会与文学界进步力量越来越激烈的反对。十九世纪末二十世纪初成为冰岛讨论浪漫主义与现实主义，冰岛当代艺术的传统与创新之间关系的重要时期。

然而，十九与二十世纪之交的冰岛文学中没有像挪威、丹麦和瑞典那样政治与文学斗争的明显分野。争取民族独立的斗争激励着冰岛作家，激起了对民族问题与形式的兴趣。其中大多数作家深信艺术的社会意义，冰岛人民的伟大过去成为许多作家创作灵感的不竭源泉。他们歌颂冰岛神话人物、政治家与国务活动家的功勋，为祖国阴暗的现实而哭泣。

但这些年间，对解放和美好未来充满希望、信仰的声音越来越响亮。或者如赫约尔列伊弗索·克瓦拉（1895—1938）那样带有某种宗教色彩，或者如埃尔利戈索（1858—1914）、马蒂亚斯·约楚姆松（1835—1920）那样充满了公民的激情，过去的传奇题材为诗人和小说家的民族解放与团结的思想服务。在戈辽达里（1826—1907）、托尔斯杰索（1831—1913）、T. 马戈驽索（约乌·特列斯基的笔名；1873—1918 年）那些年的作品中表达出对祖国和人民的爱，还有想使其强大、自由、幸福的愿望。

在二十世纪初冰岛发生的变革中，形式各异的新与旧、过去与现在发生了碰撞，它们互相作用，产生了全新的现象。那些年冰岛许多作家的创作都贯穿着这样的愿望：结束封闭，吸引全世界的目光，与其他民族平等。超越“与世隔绝的冰岛乡村”利益的愿望，认知世界的渴望，这些使大多数冰

岛作家选择在国外生活与创作。许多著名冰岛作家用外语写作，并首先在国外获得声誉。冰岛文学这一特点也需要以此来解释。

这一时期最著名的作家是贝耐迪克森（1864—1940）。他的第一部作品《故事和诗集》1897年出版，书中愤怒地反对冰岛人民的低下地位与祖国的贫困。

贝耐迪克森诗歌的特点是精巧的形式，让人联想起一些英雄歌曲中以相同辅音字母开头的诗句。诗人坚信，已不能再让冰岛人民，这个创造了古老文化的民族忍受贫困与无权；会有那么一天，冰岛将挣脱民族压迫的耻辱枷锁。在诗集《波浪》（1913）中他歌颂了萌芽中的冰岛资本主义技术进步。

这一时期冰岛的戏剧有了长足的发展。自十九世纪后半叶起，兴起了一些业余戏剧小组，上演约楚姆松和埃纳尔松（1851—1939）的戏剧。1897年首都成立了“雷克雅未克戏剧社”，这为职业剧院的出现与民族剧目的形成奠定了基础。由导演、戏剧家赫约尔列伊弗索·克瓦拉领导的首都剧院的活动充满了公民的激情，他们渴望建立一种民族艺术，能够既反映真实现实，又融合史诗与民间传说的诗意。剧院上演的剧目有约楚姆松和埃纳 415· 尔松的作品，还有挪威作家易卜生、丹麦作家霍利别尔克的作品，以及挪威作家海贝格的民间历史剧，莎士比亚与席勒的作品。

埃纳尔松的戏剧《船在沉没》（1902）情节源于人民的生活，作家以饱满的感情讲述了故乡，歌颂了人民的勤劳忘我。剧中赋予青春、勇敢、沸腾的精力以诗意，谴责暴力与专制。在约楚姆松《赫利肯·托什》（1890）、《约乌·阿拉索》（1900）等剧中提出了现实的社会问题。这两部戏剧写的是冰岛的民族英雄主教阿拉索，他反对宗教改革，争取天主教信仰，因为他认为这种天主教信仰是解放冰岛政治的机会。对民族价值的细心、珍爱的态度是历史题材广泛传播与历史体裁成功发展的基础。在古代史诗、历史演绎作品、民间诗歌中，约楚姆松像埃纳尔松一样寻找英雄性格与重大的冲突。

民族觉醒与即将到来的自由这一题材是戏剧家西古尔永松（1880—1919）创作中的主要主题。他是冰岛十九与二十世纪之交由于冰岛文化经济发展落后而宁愿在国外生活、工作的那部分知识分子的代表。他的活动与哥本哈根的众多剧院有关。但西古尔永松戏剧的题材与形象范围、思想美学特色，与冰岛民族艺术传统密不可分。除了反映丹麦小资产阶级圈子的第一部话剧《鲁格医生》（1905）外，戏剧的情节都与冰岛的生活有关。剧作家靠唤起民族自豪感，让同胞心里充满未来必胜、真理与公正必将占上风的希望与信心，证明了民主主义思想。

十九与二十世纪之交是冰岛民族文学发展的特殊一页。对丰厚传统生

活的感受，对人民创造出的财富的忠实，都赋予这一时期的冰岛文学特别的色彩。冰岛的诗歌与戏剧，保持了古老财富的推动力，依靠民族题材的作品不断丰富起来。约楚姆松、埃纳尔松和许多关注当代现实问题的其他作家世界观与创作的人道主义基础，促进了冰岛文学民主立场的总体巩固，为它在现实主义艺术道路上继续发展开辟了广阔空间。1911 年在雷克雅未克创办的大学在这段时期及后来一些时期的冰岛文学发展中发挥了重要作用。

第十四章 瑞典文学

我们所研究的这一时期的转折性在很大程度上可以解释瑞典文学进程的复杂性和矛盾性，在时代的艺术光谱中可以分辨出各不相同的种种细微色彩。文学学说和流派的形成与急剧更替，它们有时互相矛盾，有时在艺术探索上又有共同之处。这一时期瑞典文学发展的显著特征是：艺术知识分子圈子中各种力量的清晰划分，他们之间不可调和的公开斗争。

十九世纪七十至八十年代的现实主义繁荣首先表现为斯特林堡和“青年瑞典”作家的艺术发现，此后痛苦探索、“内部酝酿”的年代到来。在一大批作家的创作中，包括那些从一开始就公开在自己作品中坚持“对现实加以真实再现”原则的作家，越来越明显地出现了恐慌、不自信、隐约预感到未来毁灭性变革的情绪。

这些情绪在耶伊尔斯塔姆（1858—1909）的作品中表现得最为尖锐。他的长篇小说《麦杜萨家长》（1895）、《婚姻的喜剧》（1898）、《幸运的人们》（1899）与十九世纪九十年代的其他作品中，自然主义的特点日趋明显，悲剧的调子越来越强烈。尽管作家忧郁的深思与对真理公正的探索、搞清楚已经初露端倪的矛盾的愿望结合起来，其中颓废主义的动机和情绪明显占了主导。从短篇《黎明》中对现实勇敢的艺术概括，到长篇《红色王子》中对神秘感受和病态欲望的描写，作家阿克谢里·鲁杰戈尔特（1861—1930）走过了这样一条道路。乌拉·汉松·别比塔（1860—1925）的创作中可以看出现实主义和心理分析倾向的复杂交错。在尼采哲学的影响下，他在十九世纪九十年代的诗歌、散文集中探寻在极端个人主义的道路上寻找意识危机的出路，歌颂独断专行、孤独的个性。 ·416

在所谓“瑞典文艺复兴”诗人群体海顿斯坦（1859—1940）、莱维尔廷（1862—1906）、弗勒丁（1860—1911）、卡尔费尔德（1864—1931）的作品中，极端倾向的结合与冲突最为明显。海顿斯坦的专题论文《文艺复兴：关于文学中转折阶段的来临》（1899）在这一团体中起到了重要作用。这与海

顿斯坦、列维尔津的尖锐讽刺的文章《别比塔的婚礼》(1890)一样,是瑞典象征主义与新浪漫主义艺术家的纲领。

瑞典文艺复兴诗人们并非铁板一块。但是在一定阶段,对世界相近的诗意视角使他们接近。在对过去加以诗化、浪漫化的号召中,感到对现实主义原则的背离。将超脱乏味、单调日常生活的美好事物构成的世界视为唯一的、不可辩驳的艺术客体的愿望,这是对十九世纪八十年代开始称霸文坛的自然主义倾向的反应。

瑞典文艺复兴的理论家们幻想着"新理想主义"、"光明的浪漫主义"的重新兴起,捍卫着无边想象、童话和异域情调的艺术。从哲学上论证自己的诗学理论,海顿斯坦、莱维尔廷靠的是瑞典哲学家汉斯·拉尔索及其追随者的思想。拉尔索的直觉理性旨在克服影响直接观察与感受周围世界的那种反射的"诗歌逻辑",这在瑞典文艺复兴理论家当中倍受推崇。

海顿斯坦在受到布拉杰斯高度评价的诗集《朝圣与游历之年》(1888)中,在长篇《恩底弥翁》(1889)、《汉斯·阿里埃诺斯》(1892)中,在"平静"、"安宁"的东方世界的异域情调中寻找美的理想。诗人抒情天赋的深度和广度在此表现为诗歌语言的清丽与新颖,色彩的明快,具体事物的丰富,奇特的性格,日常生活的细节。诗人对东方文化的关注是对自己的精神痛苦与疑虑深入思索并艺术地表达出来的一种尝试。诗人确认美好事物自身价值的"光明浪漫主义"的诗意世界,与无论如何不能归入诗人美学体系的现实世界,这两者间的悲剧性距离导致了一些短篇,例如小说集《卡尔十二麾下的军队》(1897—1898),中篇《圣比尔吉塔朝圣旅行记》(1901),长篇《贺尔堪的树》(1905—1907)的悲观主义色彩。

拉斐尔前派(十九世纪法国鼓吹纯艺术、脱离现实的诗人)在中世纪的诗歌和宗教情节、在传说和祈祷的浪漫主义语调中寻求灵感。对莱维尔廷来说,幻想是"现实的一种形式",因为美好和个体之外的、被理解为拟人化了的苦难的事物,这些既不能归为真正的现实,也不属于艺术。与海顿斯坦不同,莱维尔廷对过去的理解浸满了悲剧意识,这在集子《传说与歌曲》(1891)中已表现出来。在晚期作品中诗人完全被颓废派的、宗教神秘主义情绪所控制。

那些年诗歌中唯美流派存在的同时,民主的线条也很清晰,它深深植根于民间创作的源泉。弗勒丁的创作在这方面最突出。十九世纪九十年代弗勒丁的作品集中歌颂人民生活,从中找到社会统治阶层生活中所不同的特点与性格,广阔的胸怀,理智与智慧。

弗勒丁将自己的诗歌看成是"沙龙"抒情诗美学上独特的对照物,他认为"沙龙"抒情诗没有生命力、表现力与直接性。诗人弗勒丁深刻、真挚地

信仰民间诗歌广泛的可能性，这支持着他克服列维尔津"不自然的"、"特别忧郁"的诗歌的愿望。诗人诗歌中明显可辨的韦姆兰德民间创作的痕迹，这赋予其诗歌世界独特的魅力。

诗人弗勒丁在追求浪漫主义的同时，并不排斥"现实主义叙述"的风格，而这为他的抒情带来一定的两重性。

为我的诗作，
吉他与手风琴，
带来不和谐：
两者从左从右，
交替演奏。

在集子《新诗》(1894)、《新与旧》、《点点滴滴》(1897)、《恐惧飞溅》(1898)中，弗勒丁更加矛盾：他有时公开宣布进行形式探索，让形式中包含个性本身的"永恒"、"和谐"、人道主义，而有时诗人又力争战胜理想主义立场，在群众中得到支持。弗勒丁诗歌的特色是罕见的音乐性、复杂的节奏和无可挑剔的形式。

卡尔费尔德的诗歌世界与弗勒丁接近。在第一本诗集《荒原和爱情之歌》(1895)中诗人创造了达拉尔省的瑞典农民的概括形象。他的抒情诗主人公弗利多里是"自然之人"。生活展现出其最原始的简单状态：农村的生活、习俗、迷信、自然之美。卡尔费尔德把弗勒丁的吉他与手风琴换成了小提琴与竖琴。它们奏出奇妙的音乐，充满了韵律的色彩与过渡变换。

拉格洛芙(1858—1940)的创作中显露出新浪漫主义与现实主义交织的复杂风格。社会主义者被宣布为新出现的"假基督"的长篇小说《假基督的奇迹》(1887)和美化了各种慈善组织活动的中篇《车夫》(1912)中，他明显地趋于将事件古旧化，模仿传说风格的写法。在农民题材两部曲《耶路撒冷》(1901—1902)、《葡萄牙的皇帝》(1914)中，女作家展现了农村的衰败与道德退化，在精神自我更新的宗教理想主义纲领中寻求出路。

在拉格洛芙最优秀的作品中，获得胜利的总是对人民创造力、忘我之爱的信任，它们胜过自私、凶恶、残酷。女作家公开捍卫民主观点。正是这些民主观点使她接近于理解与体现她生活的那个时代瑞典生活的真正动态过程，民族性格的真正特色，有时是以复杂的、但毫不美化的形式表现出来的。

拉格洛芙的第一本书《古斯泰·贝林的故事》(1881—1891)的特点在于，广泛使用了民间艺术的形象。构成作者叙述的文学基础的是她喜爱的

主人公——韦尔姆拉德农民们的世界、这块宗法制土地上的故事和传说的世界,对那里的迷信她也津津有味而幽默地娓娓道来。正如写出了自传长篇小说《我一生的童话》的安徒生一样,拉格洛芙将自己的传记创作成故事,充满了弗利盖湖岸上代代相传的轶事、传说、短故事的芳香。

对别尔曼和鲁尼别尔克作品的入迷阅读使拉格洛芙产生了创作有关自己故乡韦尔姆拉德的诗体故事的想法。但女作家认为,“浪漫主义过时了”,因此“完全没有打算复兴它的形式与叙述风格”。在自传体特写《关于童话的童话》(1902)中她写道,她的观点形成于十九世纪八十年代“文学中现实主义流派的繁荣时期”。

《古斯泰·贝林的故事》中,童话的、浪漫主义的事物与真实现实相联系,在社交圈子里的爱情奇遇,靠幻想打发时间(古斯泰·贝林是位诗人,幻想家,社交圈的核心人物,他们打猎、纵饮、迷恋音乐),古斯泰·贝林渐渐产生悔过和关心普通人民的想法。小说《尼尔斯骑鹅旅行记》(1906—1907)中,丰富童话情节的是对瑞典自然的抒情描写。拉格洛芙为人谱写了振奋人心的壮歌,尽管她承认,吉普林的《热带丛林》是她模仿的样本。《尼尔斯骑鹅旅行记》引人入胜之处,与其说是对动物的感人塑造,不如说是对主人公内心世界的细腻体验。这部作品中作家强调的是善良必然战胜邪恶。

正如在《古斯泰·贝林的故事》中一样,在《尼尔斯骑鹅旅行记》中富有穿透力地回响着对一去不返的、尚无冰冷机械文明的瑞典和逝去的整个世界的怀念之情。但拉格洛芙只是局限于公开地把人理想化,以自己对人类美好品质的希望来对抗社会的恶。她虽然深切地同情普通人,但还远不能把吸引她的人类品质与人的社会类别联系起来。不过拉格洛芙的社会理想无疑具有民主精神,有在周围生活中看到公正、崇高精神、幸福的未来王国萌芽的愿望,还有题材与形象有机的人民性,这些使她的创作成为当时瑞典进步文学的突出现象。

418·

从二十世纪初开始,对颓废派思潮的反对逐渐强烈起来。十九与二十世纪之交瑞典跃为先进资本主义国家而出现的社会矛盾,要求以特别的手法对现实进行艺术加工。清醒认识到这一点的有一群立场各异的天才作家。西格弗里德·西韦尔茨(1882—1970)、柳德维格·诺尔茨特列姆(1882—1942)、古斯塔夫·赫里斯特廖姆(1882—1953)、埃利·维格涅尔(1882—1949),他们顽强地试图在日常社会生活的现实条件中找到正面的理想,而不是在象征主义的抽象抒情和神秘主义当中,也不在新浪漫主义的诗意想象中。他们丝毫没有自然主义者的客观性,他们表达对自私的、小市民的狭隘世界的反抗,吸引他们注意力的是理想危机:庸俗占上风,试

图反抗平庸、索然的生活之流的人的悲剧命运。

二十世纪初瑞典批判现实主义最典型的代表是瑟德尔贝里(1869—1941)和贝里曼(1883—1931)。这两位作家的现实主义标志着瑞典文学中社会分析倾向的强化。两位小说家都探索了现实的新领域,人们间变化的社会关系,社会心理的新特征。他们的艺术经验对二十世纪的瑞典文学产生了不小的影响。

瑟德尔贝里最初的几部作品《谬见》(1895)、《小故事》(1899)为他赢得了社会倾向作家的声誉。他总是关注时代现实中重要的伦理、心理问题。在自传长篇《马丁·比尔克的少年时代》(1901)中,作家提出了逝去的幻想这一"巴尔扎克式"题材。瑟德尔贝里早期的书中讲述的是不被任何人需要、在残酷世界中必然毁灭的善良的人们。这里作家已表现出精雕细琢与简洁的风格,出色掌握潜台词技巧的心理学家式细腻。

瑟德尔贝里创作个性的这些特征充分表现在他受陀思妥耶夫斯基《罪与罚》影响的长篇小说《格拉斯医生》(1905)中,戏剧《格特露德》(1906)和长篇小说《严肃的游戏》(1912)对瑞典社会伦理风尚、宗教界的虚伪的批评在其中达到尤其激烈的程度。赫里加·格列戈里乌斯的不幸爱情遭遇与格拉斯的罪行,歌手格特露德的激情与孤独的悲剧,长篇小说《严肃的游戏》中阿尔维德·舍尔布卢姆的爱情悲剧,这些都是所描述时代社会氛围非常真实的反映。长篇小说《严肃的游戏》中展开了更加广阔的社会历史画面。瑟德尔贝里如编年史般准确地再现了时代的风貌,写出了欧洲战前的情形。众多的插叙重现了时代事件的鲜明全景画,独特的时代风尚。瑟德尔贝里提出了重要的生存问题:生活不是一连串的享受,而是"严肃的游戏",游戏中事件的每个参加者都按照自己的方式饰演着分配好的角色,透过心理叙述的线索,出现了瑟德尔贝里式对道德宗教制度的颠覆。

值得注意的是长篇小说《格拉斯医生》出现的"燃烧着的世界"形象,其中一切纯洁的、浪漫美好的事物都经不住无情现实的冲击,甚至当斯德哥尔摩被灰色不透明雨雾严密地包裹起来时,世界仍在燃烧。在长篇小说《格拉斯医生》、《严肃的游戏》中,瑟德尔贝里力图歌颂未被扭曲的人性。但是他意识到,人际关系简单的宗法制世界已被极其边缘化,他描写的不仅是结果,而且还有自己理想被毁灭这一不可改变的过程本身。这就是作家创作中特有的悲剧的根源,同时也是人道主义的根源。

对残酷与非理智的生活的日趋强烈的反抗、探求引起当代悲剧冲突的原因,在贝里曼的创作中得到了几乎最尖锐的反映。贝里曼对当代现实的怀疑态度,还有对有时仅出现在想象中的过去加以诗化,决定了作家早期创作的阴暗情调(戏剧《玛丽娅—耶稣的母亲》,1904 年;《家庭的纯洁》,

1907年)。寓言性中篇小说《苏利弗罗》(1906)充满了对生活的恐惧。不能简单把贝里曼那些年的创作当成是绝望。客观地说,他在早期文学发言中已经公开宣布,要探索决定人生命意义的那些原则与道德标准。

二十世纪十年代,贝里曼转而关注当代的现实问题。在《陛下的遗言》(1910)、《贝里斯拉根的喜剧》(1915)等小说与戏剧中出现的主题,在所谓的贝里斯拉根系列小说《家庭纪事》中占据了中心位置。贝里曼创作的繁荣期是在历史发展的下一阶段。在日常生活的土壤深处,作家发掘出的悲剧是,人的才能被埋没,创造力被压抑,理想无法实现。批评家将他称为瑞典的巴尔扎克。这是有充分根据的。

419·

瑞典国内进行的工业转折与社会变革过程中社会矛盾的深化,使人们明白,单个人的命运取决于社会的命运。社会主义思想的传播、社会民主党的建立(1889)促进了瑞典无产阶级阶级意识的增长,这是二十世纪初瑞典无产阶级文学诞生的基础。

为捍卫艺术的民主方向,民主作家们引入了新的主人公——劳动者。他们有时极为激烈地批评社会不公正,反对剥削工人,歌颂民主斗士。工人沉重的、苦役式的劳动,半饥半饱的生活表现在以下作品中:赫登温-埃里克松(1800—1967)的长篇小说《从被砍伐的森林里》(1910)与萨杰里(1870—1927)的《在饥饿边缘》(1908)。在系列短篇小说《烧炭人的故事》(1914)中,安杰尔索(1888—1920)达到激烈控诉资本主义社会的程度。阶级斗争的主题也出现在孔赫(1882—1940)的长篇小说《工人们,仇恨的故事》(1912)中,他受到杰克·伦敦与埃普托·西克列尔的影响。这些作品中有瑞典社会底层人民苦难生活的许多真实情况。对工人主人公的塑造本身证明,文学对人民和当代根本问题显示出日趋浓厚的兴趣。

文学的民主化不仅表现为对来自人民生活的题材、情节更强烈的兴趣,作品的艺术结构本身也民主化了。劳动群众的意识,他们对时代事件的观点得到了更加广泛和真实的反映。

真切同情无产阶级的民主作家的大多数作品中,工人集体通常作为一种盲目力量被展现。生活真实有时被等同于现实经验事实的准确性,以及对日常生活细节的格外关注。作家的社会意识还不发达。这在拉尔索与肯姆别作品中表现得尤为明显,其中既有反抗与号召人们与社会不公正斗争,也有政治上的消极情绪,还有对"阶级调和"、"不流血的社会主义"可能性的模糊希望。

与此同时,尽管二十世纪初的民主作家还没能充分认识到有组织阶级斗争的未来价值,但他们在作品中反映了工人运动的萌芽,在艺术中占据了积极的社会立场。拉尔索与肯姆别的创作,与二十世纪初涉足文坛的考

克、赫登温-埃里克松、安德松一起阻止了文学背离社会政治问题和回避社会矛盾的倾向。

每位对社会气氛敏感的天才作家，在十九世纪后三分之一时期都程度不同地感受到资本主义生活形式的尖锐危机，它不是外在的、一时的，而是根本的，不可逆转的。对危机的这种感受不同的作家也不一样，但它越来越明显：每个新的十年都使它更加尖锐。

斯特林堡（1849—1912）的创作中对转折时期的感受表现得尤为明显。 ·420 可以说，这个时代的任何作家都没有这样深刻、尖锐地揭示出并艺术地表达瑞典现实的氛围。在斯特林堡的小说，尤其是戏剧中反映了过渡时期文学发展典型的复杂性。价值重新定位，提出与讨论社会生活的"可恶问题"，对人和他的内心世界、道德美学范畴的兴趣浓厚起来，同时还有人的自然本质，感觉到传统表达手段的危机，寻找新的道路与手段，这些在斯特林堡那里是有机统一的。

十九世纪九十年代，作家结束了在欧洲的长期游历。这段创作时期充满了由思想危机引起、由于精神疾病加重而加剧了的、尖锐的、有时是不可调和的矛盾。1898 年他回到祖国。精神迷茫的时期结束了。斯特林堡整个思想都集中于价值重新定位的总体过程。不过，斯特林堡在危机中仍试图不仅反映现实，而且寻找某些出路。在以《地狱》(1897)、《传说》(1897)为题目出版的日记中，斯特林堡记录了自己的疑惑、探索、迷失。在这些书中他与自己的"旧我"展开了无情的、不妥协的斗争。斯特林堡热切地希望克服内在分裂的状态。《地狱》主人公总是受到骄傲、勇敢与孤独、郁闷、不满足带来的悲伤折磨。这种不满足使人的精神变得消沉凶残。



斯特林堡　石印画　蒙克作品　1896 年

以梦境、预感、幻觉形式出现的魔鬼般的超自然力量，紧随着自传主人

公，把他逼到濒临发疯的境地。但斯特林堡并未跨越这个界限。经历了对自身谴责的阶段，作者与世界之恶展开搏斗，诅咒以谎言和不公正为基础的世界，诅咒宣扬残酷和谎言的宗教。这样在《地狱》中常出现托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基的名字也就不足为怪了。斯特林堡认为这些人具有“耶稣之美”、“圣人的高尚”。

二十世纪最初十年，斯特林堡的创作道路发展得很复杂。作家的现实主义是各种完全矛盾因素的组合。现代派美学与资产阶级思潮的各种形式的作用在一定程度上削弱了斯特林堡的现实主义方法。但是历史正剧中的形象，为“私人”剧院所创作的戏剧中寓意与象征的形象，在斯特林堡笔下其崇高目的是认识极为复杂、矛盾的现实。作家敏锐地感受到，已经开始的二十世纪所发生的事件和冲突的宏大规模，与帝国主义时代资产阶级社会中占统治地位的庸俗、人的浅薄之间形成了巨大反差。

斯特林堡晚期代表作是历史剧《埃里克十四世》(1899)和《恩格尔布列克特》(1901)。这两部戏剧都不仅希望再现时代风貌，同时也传达瑞典历史中著名大事件的意义，关注历史大事件对人的命运的影响。两部戏都取材于久远的过去，但其中也让人感受到与当代问题的联系，勇敢与探索思想的激荡。

作家在历史剧中确立了人民政权的原则，斯特林堡认为自己祖国不幸的原因在于统治者的无能，他们的冒险主义“毫无理智”。旧世界必然灭亡，“伟大的新世纪”即将到来，这是斯特林堡系列历史剧的主要思想。这些历史剧展现了历史的发展进程，每部剧都证明“时代应当前进一步”。有时对斯特林堡起作用的是莎士比亚历史演绎作品的传统，它们吸引斯特林堡的不仅是性格与冲突的巨大力量，而且还有冲突的极度复杂，有时作家想塑造怪诞的形象和情景，力争人物塑造的多面性。

《埃里克十四世》是《瓦索夫三部曲》结尾的一部。它又一次关注国家统治形式、社会与家庭范畴的道德关系等一系列问题。如果在《梅斯捷尔·乌卢弗》、《古斯塔夫·瓦萨》中讲的是国王家族命运的上升，那么《埃里克十四世》中“出现了危机与衰败的主题”。埃里克国王的形象是悲剧的、怪诞的。莫斯科艺术剧院上演此剧的导演瓦赫塔科夫敏锐地看到了主人公性格的矛盾性。“……时而愤怒，时而温和，时而单纯，时而反抗，有时温顺，相信上帝与魔鬼，有时不公正得失去理智，有时天才般聪颖，有时无助，不知所措，有时异常果断，有时迟缓、疑惑。他由各种矛盾构成，必然应当自我毁灭。所以他就死去了。”国王的举动中明显看出人的愿望与带王冠者责任之间的矛盾。这导致了剧情的悲剧结局。剧中的人民也并未被美化，人民被描写为一股放荡不羁的力量，以怪诞讽刺的方式出现。

421·

正如斯特林堡那个时期的大多数历史剧一样,《埃里克十四世》中明显表示出作者对主人公的同情,还有艺术家的民主偏好,以及他对“最高统治者”的憎恨。而正面因素往往在来自人民之人身上出现。因此埃里克十四世没有与政治上对自己有利的英国女王伊丽莎白结婚,而选择了来自民众的普通的姑娘,也就绝非偶然了。

《恩格尔布列克特》中描写的事件发生在瑞典反对卡尔马联邦的英勇斗争(1434—1436年起义)期间。以卡尔马联盟为由,巴梅拉尼亚与丹麦一度统治瑞典与挪威。恩格尔布列克特及其同伴的起义是反封建的运动,就其意义与规模来说,是一场真正的人民战争。它也成为最大的人民解放运动,为抵抗外族称霸的长期斗争奠定了基础,恢复了瑞典国家的政治基础。描绘耻辱、低下的联邦状态在斯特林堡的时代获得了现实意义,因为当时挪威处于被控制的状态(这次控制者是瑞典)。

斯特林堡运用过去时代的各种形象与真实历史人物表达自己的理想与时代需要。宏大的事件,时代的伟大表现在这些异常勇敢、敢于同死神较量的人们的特点中。剧作家斯特林堡心理上细腻而令人信服地重塑出恩格尔布列克特的形象,“非常聪明、精力充沛的勇士,能够保卫自己的人民,消灭反对正义的人”。斯特林堡以普通铁匠与农民的形象来表达对强大的社会运动、人民运动的信仰。

循着总的现实主义方向,斯特林堡晚期的小说也与历史剧接近(长篇小说,日常生活、哲学、历史小品,童话故事,短文)。社会哲学与讽刺长篇小说的情节《哥特式的房子》(1904)、《黑旗》(1904—1907)发生在“青年瑞典”瓦解、自由主义幻想崩溃、反动与颓废意识形态占上风的时代。在继续了《红色房间》的揭露传统的这几部作品中,作家的注意力仍集中在悲剧性地意识到自己隔绝状态的、“单个”人物的体验上。

作家的思想探索与美学试验结合,打破惯常的规则章法,寻找新艺术手法的倾向,鲜明地表现在斯特林堡为私人剧院写剧本的时期,他积极参加了该剧院的工作。作为现代戏剧活动家,斯特林堡认为自己继承了安托万和列伊加尔德的导演风格与梅特林克的戏剧风格。他对戏剧与表演问题的看法在《致私人剧院的信件》(1909)、对《一出梦的戏剧》一剧的简短注释,以及与戏剧工作者的通信中得到了发展。

确定私人剧院原则时,斯特林堡提出“室内舞台”的想法,在这样的剧中不该有“占主导的明显主题”,也不该有“引起掌声的效果与重点、出众的角色”。斯特林堡坚决反对老套的舞台效果,认为它们会压抑演员的创造力,非但不能促进,而且还会影响创作中“潜意识内容”的表现。《一出梦的戏剧》特点是结构设计复杂、韵律动态交替,灯光与音乐成分有机地融入剧

情。处于剧情中心的演员，进入服从于导演统一艺术意愿、思想意图的全剧完整的美学体系。在为私人剧院创作的一些话剧中，斯特林堡加工了对话的形式，使其能够传达心理高度紧张与激动的状态，话语的不完整、间断性与非连贯性不由自主地出现，而思想开始飘荡，呈现神奇的联想式跳跃。戏剧表演中假定、比喻形式的运用与心理体验的真实性并不矛盾，能够把形象引入舞台上直接被创造出的艺术世界。

斯特林堡的戏剧活跃而引发争议。在每个场景中作者都进行着公开或隐蔽的争论，谴责在小市民生活中感受到的停滞、死气沉沉、千篇一律的那些生活形式和标准的行为与思维。有时这种争论矛头也转而指向作者自己所处的圈子，作者甚至驳斥自己的思想。他剧作的重要主题之一是，被压抑的个性，精神上与体力上的强制力。

422· 在三部曲《到大马士革去》（第一、二部，1898 年，第三部，1904 年）和《大路》（1909）中，斯特林堡以抽象象征的方式描写人的生活，人生就像有某种崇高而模糊目的的一次流浪。斯特林堡以非理性的、无法以理智解释的生活为背景，这个背景下应当显现出悲剧性的冲突。这些剧目的主人公生活在惊慌、希望与恐惧中，期待着某种解脱，这解脱也就是期待本身的奖赏。但希望是毫无根据的：当期限到来，死亡也随之而来。人这种生物身上隐藏着很多无逻辑的、非理性的联系，同时，人也是个木偶，他的命运早已注定。理智被降到庸俗、寻常意识的水平。对生存"目的"与"意义"的探寻不可避免地引导人脱离对现实的理智认知，使人进入思维与意识都无法到达的领域。

戏剧《复活节》（1901）、《死神舞》（1901）、《一出梦的戏剧》（1902）、《鬼魂奏鸣曲》（1907）写的是旧世界的死亡，对家庭及家庭中深刻而不成功的相互关系的批判。斯特林堡描写自己主人公生存的封闭性，他们在拥挤、狭窄的日常生活圈子里相互对抗，并体会到世间生存是毫无意义的。《死神舞》情节发生的地点本身——被北方汹涌大海包围的岛上阴暗的塔——就引人进入高远神秘的气氛。塔中，直接与自然力相邻，一对老年夫妇间发生着激烈冲突。一团阴暗的情感，不可知的、生活上只能部分地得到解释的妻子与丈夫间的相互仇恨，卷入了第三个人物，他曾经衷情于阿利萨。丈夫濒临死亡时，妻子却欢呼（尽管她实际上爱丈夫）。库尔特无力保持距离，勉强控制复燃的旧情。主人公们内心中善与恶交锋。对斯特林堡来说，人是神秘的。但他的戏剧也贯穿着对美好未来的希望，相信"我们能挣脱现在生活的这个疯狂与迷途的世界"。

1910—1912 年，斯特林堡在当时出版的三部政论文集：《对瑞典民族的演说》（1910）、《人民国家》（1911）、《沙皇的信使》（1912）中对同时代的

历史科学与艺术做了尖锐的批评。作家敏锐地感觉到，真正的文学应该反映生活中发生的变化，应该符合时代精神，符合世界中所发生事件的进程。

斯特林堡晚年的政论演说证明，作家深信真实反映时代生活的新艺术，他愿意继续为现实主义而斗争。思维的运动，众多思想与情绪的急剧交替，有时导致不相容的事物的奇怪组合，对世界必然更新的敏锐感觉，对艺术新道路的热切探索，所有这些都使斯特林堡在晚年得以避免创作危机。

第十五章　挪威文学

十九世纪末二十世纪初的挪威文学的特点之一是，文学进程的时间“压缩”了。这一特点的出现是因为，近五个世纪以来挪威受瑞典和丹麦统治，导致了政治、经济与文学的停滞。1814 年之后，挪威文学才真正汇入欧洲的文化生活，整个十九世纪它的特点是独特性，对欧洲各国杰出文学成果的吸收。但是十九世纪末二十世纪初它经历的变化是民族艺术渐进全过程的有机结果；挪威文学从未脱离与现实生活的关系。

十九世纪末挪威政治与社会生活中确立了两种主导趋势。1884 年，进步力量在国会选举中获胜；马克思主义开始传入挪威，成立了挪威工党（1887）与工人工会（1898）。争取民族独立的斗争得以壮大，1905 年挪威脱离了与瑞典的联盟。第二种趋势是代表左翼党派的斯韦尔德鲁普政府背离了竞选时的民主纲领，他们推行的改革没能解决文化、政治、民族问题中的任一个，这引起了民众的不满与失望情绪。1905 年的全民公决赞成挪威确立君主制。

·423

这种条件下对意识形态和哲学学说的兴趣上升是不足为奇的：比如对柏格森、克尔凯郭尔（十九世纪末后者的影响扩大了）、斯韦杰鲍尔格的神秘主义及其积极宣传者斯特林堡观点的探求。在这一背景下，陀思妥耶夫斯基（十九世纪九十年代挪威开始接触陀思妥耶夫斯基的作品）成为打开心灵众多奥秘的艺术家。法国象征主义作家让那些对理智的创造力与改造现实世界失去信心的作家倍感亲切，恐惧与缺乏信心不仅导致精细的自我解析，走向神秘主义，而且也幻想鲜明的、不寻常的个性。在布拉杰斯宣传德国哲学家“贵族个性”的讲座之后，尼采哲学在挪威非常流行。不过，二十世纪初民主主义运动也高涨起来，无产阶级的作用增强了。俄国 1905 年革命对挪威社会来说是一件大事。

所有这些导致较为复杂的文学情境。总体上，文学表现出对资本主义现实的不接受。但是表达这种情绪的形式是极为纷繁多样的。十九世纪九

十年代是向描写世界的新方法的过渡：对客观现实的分析削弱，作家透过自己的内心状态来看现实，在自然现象中看到象征物。主观性不仅渗透到诗歌，而且影响了小说和戏剧，使它们也获得了诗歌色彩。这是对十九世纪八十年代文学中的强硬决定论与理性文学的一种反应。许多作家的典型特点是，趋向于非理性，有时与宗教神秘主义联在一起。印象派、象征主义和新浪漫主义开始起主导作用，出现了表现主义产生的条件。

挪威文学脱离现实主义的标志是：巨匠汉姆生的出现；在欧洲得到承认的易卜生、加尔伯格、约纳斯·李等作家创作手法的新特点。他们的创作并不一致，但是，这并不妨碍我们看到决定那段时期文学性质的过程的共性。

1890年成为一个里程碑：5月出版了汉姆生的《饥饿》，6—7月加尔堡撰写了欢迎新思潮的系列文章；9月克拉格在大学生团体中朗读了自己新浪漫主义—象征主义诗歌《凡丹戈舞曲》，受到热烈赞誉；在新创刊的《当代》杂志九月号上，汉姆生发表了纲领性文章《关于未意识到的精神生活》，其中声明必须描写非理性的、原则上无法认知的事物，而不描写典型的、有社会具体性的事物。很显然，挪威文学开始了一个新的发展阶段，非现实主义流派迅速增长。在现实主义发展阶段形成的作家也出现了新的趋势。在这个意义上易卜生晚期的创作是典型的。这里对个性的描述方法改变了：苏尔纳斯(《营造商苏尔纳斯》，1892年)，老捕鼠夹(《小艾约夫》，1894年)，同名戏剧中的约翰·加布里埃尔·博克曼(1896)，伊列纳(《当我们死而复苏时》，1899年)，这些不能被称为"被限定"个性的人物，他们的行为规则与现实主义不同。易卜生早在《海上夫人》(1888)中就创造出有无法预料的突发行为的人物，他们取决于周围环境的程度已不像易卜生早期戏剧中那样强烈。文学中形成了印象派的，或是新浪漫主义—象征主义的现实形象，这改变了作品建构的整个性质。

人物的"加宽"、"加深"成为时代的旗帜。1891年汉姆生在《挪威文学》、《心理文学》和《时尚文学》等报告中奠定了这些趋势，其中他对过去几十年的艺术进行批评式重新评价，否定"四大巨匠"——易卜生、比昂松、基朗、约纳斯·李的成果，肯定了作者主观因素的主导作用，主张回避现实主义的典型化，汉姆生认为这会把现实歪曲、并使其极度粗俗化。但汉姆生并没有与现实决裂。他所讲的不是美学上的超自然，而是描述现实生活的性质。汉姆生的思想及其美学试验，尽管与印象派和新浪漫主义有着不可置疑的关系，但无疑与自然主义接近，尽管他自己对此坚决否认。

424·

十九世纪九十年代，源自象征主义、印象派、新浪漫主义和自然主义的流派联合起来。这个时期几乎所有大作家的创作都体现了这种融合。挪威

文学发展的前一个阶段即将结束时，出现了新的主人公类型与新的叙述形式。比如，伊厄盖尔（1859—1910）批评现实主义过于粉饰现实，他要求展示人在日常生活中的所有缺点。他的日记体长篇小说《克里斯蒂安尼的放荡生涯》（1886）中贯穿了这种思想，招致人们纷纷谴责作者不道德，尽管伊厄盖尔说，他只是原封不动地呈现了人的本来面目。伊厄盖尔的长篇小说还有一个特点，叙述是从主人公的视角展开，为读者提供了自主评判所发生事情的可能性。汉姆生的《宗教神秘剧》（1892）中最充分地体现出，作者放弃对事实的阐释。汉姆生认为作者在作品中出现是没有艺术性的。

这些宣言说明对新艺术语言的探索与作家们的哲学转向。放弃全知全能的作者意味着，他认为不可能给出复杂多变世界的穷尽画面。现实主义特有的现实描述的完整与深刻被主人公个人意识的再现所替代，主人公充满矛盾，失去了与现实的联系和对完整现实的感受。十九世纪九十年代的挪威戏剧中，如同长篇小说一样，强化了主观的因素，这导致了冲突紧张程度的减弱，作品情节按环形发展，情景不断重复。这十年中海贝格创作的新浪漫主义—象征主义戏剧中尤其明显。易卜生的最后一部戏剧《当我们死而复生时》也接近于这种体裁形式。总的说来，这一阶段戏剧明显受到小说与诗歌的排挤。

新思潮在汉姆生和克拉格（1871—1933）创作中表现得尤其清晰。克拉格的《凡丹戈舞曲》贯穿着新浪漫主义典型的享受生活乐趣的愿望和人为的异国情调，后者被当成是对周围世界的挑战。这首著名的诗歌决定了1891年出版的克拉格第一本诗集的情调。在诗集《夜晚。散文中的诗歌》（1892）中出现了对于挪威新浪漫主义典型的充满神秘主题的抒情独白；在《南方来歌》（1894）中挪威被描述成一个对社会问题的讨论排挤了艺术的阴暗国度，与它相对照的是田园情调的南方，那里有明快的色彩和对美真正的热爱。

体现着奴役心灵的黑暗恶势力的巨人特罗里形象，出现在克拉格的戏剧《蓝色群山中的风》（1894）中。但克拉格逐渐感到，描写神秘的内心生活使他自己渐渐走进死胡同，他转而在民间诗歌营养中寻找出路。诗集《西方边际之歌》（1898）的主题便是故乡自然的严酷与美丽和挪威普通人民的生活。二十世纪初，克拉格写了些现实主义的历史小说，有时带有强烈的讽刺色彩。

奥布斯特菲尔德（1866—1900）是挪威象征主义和新浪漫主义的代表作家。从一涉足艺术他就反对自然主义。他喜爱的领域是音乐，这贯穿了他的诗歌与散文体诗歌，形成受到法国传统直接影响的挪威新浪漫主义的典型体裁。奥布斯特菲尔德的诗歌，有韵律节奏的故事与散文体诗歌中描

写的抒情主人公，是些完全与周围任何人脱离联系、陷入恐怖气氛的人。作家关注近乎疯狂的状态，诗化爱情，将爱情也看成一种疯狂。奥布斯特菲尔德像许多同时代人一样，作品中广泛引入宗教哲学问题，重视怀疑社会进步可能性的寻神说。作为资产阶级文明的强烈反对者，奥布斯特菲尔德为自己与社会的分裂深感痛苦，他的作品总是充满了不安，这不安又转为恐惧、疯狂、神秘主义的期待。

汉姆生（1859—1952）在比昂松的影响下创作的第一个短篇《谜语》（1877），如同1878年受到易卜生影响的第一部诗集一样，均未获得成功。1882—1888年，除很短几段时间外，他一直生活在美国，靠当农场工人或开425· 铁轨马车来维持生计。那些年的印象写入他的特写集《美国的精神生活》（1889）中。汉姆生个性的形成、成为作家已是在十九世纪八十年代。这对挪威来说政治与美学上都是个转折时期。



汉姆生 照片 1891年

汉姆生尤其敏锐地感受到自己时代的过渡性。这决定了他世界观的两重性和创作的尖锐矛盾。汉姆生一生没有接受资产阶级的生存方式，同时几乎也不相信社会变革的有效性。他把视线转向土地上的人，在早期创作中，这是失掉阶级、脱离城市、隐居森林的知识分子，后来就是农民或者从城市里逃出来干农活的人。

汉姆生将资本主义之前的过去理想化，这产生了他作品中典型的"保守主义乌托邦"。汉姆生否定一切形式的社会斗争，他激烈抨击已确立的道德规范、基督教，因为在他看来，这些都是反自然的。汉姆生的人道主义很有特色，有两重性。把个人主义的主人公与群氓对立起来，这绝不仅是尼采思想的反映。汉姆生相信被资本主义文明贬低、夺去面目的个性拥有无尽的精神潜能。同时，群氓的形象体现着资产阶级关系催生的426· 精神上的奴性。汉姆生在否定现存的道德与人性的观念时，忽视了他宣扬

的“强大而独立的个性”学说的危险。作家夸大人的“自然”因素，压抑了人的本质，最后变成个人主义的残忍。后来这导致汉姆生严重的过失，表现在他认为法西斯是反对资产阶级和庸俗市民的运动，他还对亲希特勒的附敌分子进行有成见的辩护。

汉姆生受到很多哲学思想的影响，这形成了他创作思想的复杂性：他感兴趣的有斯特林堡的美学思想，哈尔特曼、叔本华、克尔凯郭尔的哲学思想。这些都具体可感地影响到这位挪威作家艺术探索的性质，他为自己的时代描写人的个性提出了新方式。1888年汉姆生写道：“我切身感到，与一切存在之物、基本的东西血肉相联。可能，有一天，人们不再是人，而变成了生物……他们不再需要去爱其他的生物，而是应当随便爱什么都可以：水、火、空气。”这种独特的泛神论成为哈姆生美学的基础。

汉姆生的人物脱离社会关系体系，生存在与自然的和谐之中。有着复杂表现的人的精神生活是不可认知的，尽管作家最仔细观察的正是这些不免带有神秘色彩的各种表现。汉姆生在自己绝对主观主义取向的美学体系中肯定深刻的心理描写，与现实主义中社会典型化的理智、抽象对抗。他的创作中自然主义、印象主义、象征主义的美学特点复杂交织。汉姆生感兴趣的是自有价值的个性，独特的个体，与同类之人相近的、毫无特点的人物，还有极端独特地感受世界的艺术家。这种美学宗旨表现在哈姆生的许多作品中，产生了一类独特的主角，如格兰中尉、文德修士。与他们相对立的氓群之人、“财富的奴隶”，作家是按照现实主义典型化的规则塑造的，因为这类人物身上自然因素或已消失，或已被歪曲。

为作家带来成功的第一部长篇小说是《饥饿》(1890)。这部小说没有情节，呈现给读者的只是叙述者体验的各种状态的记录。作品的吸引人之处在于，准确讲述了处在资本主义城市中年轻作家的贫穷。主人公惊人坦诚地讲述了饥饿与寒冷带来的身体痛苦与人们的蔑视引起的精神痛苦，他不总是将两种痛苦加以区分，时而从现实过渡到幻想。但主人公在被贬低的状态中仍然作为个性存在：他受制于富人，但总是与富人们对立。

《宗教神秘剧》(1892)中的纳格里与《饥饿》的主人公世界感受的类型相似，但他的饥饿是精神的、心灵的。按照汉姆生的原则，我们面前是一个奇怪的个性，是引起与之敌对世界困惑的人。主人公的意识流传达着他思想的跳跃，零散的回忆，争论的片断。第三人称的叙述形成了巨大的客观性，长篇小说中引入了一系列经常的、有独立意义的人物，这是《饥饿》中所没有的。同时这又是特定心理状态的速写，对主人公来说充满内在的极度紧张；既没有与过去的联系，又没有通向未来的道路。

中篇小说《潘恩》(1894)将情节转移到自然的怀抱。格兰中尉是哈姆

生早期作品的最典型人物，"自然之人"，反抗的知识分子，这一特点或多或少也表现在哈姆生创作发展所有阶段的人物身上。"野兽"因素把他变为自然的一部分。他离自然比距离人们更亲近，他生活的主要内容是流浪。社会中占统治地位的拜金主义与格兰格格不入，阻止他彻底与人们决裂的只有爱情。但主人公的爱情中自然因素也表现得很突出；这种爱情或者完全不触及他的心灵（当女人精神不发达时，比如与伊娃的关系）；如果女人与他同属一个圈子，爱情就变成残酷、仇恨，变成伤害他人的愿望（与埃德瓦尔达的关系）。这一点上，汉姆生的主人公与斯特林堡的主人公非常相近，斯特林堡肯定的是两性之间的永恒对抗。不过，挪威作家哈姆生笔下只有受到文明腐化影响的人物才会有这样的特点。

《维克多利亚》(1888)中汉姆生更加传统一些：作品中写的是来自社会底层的一个有诗歌才能的青年，他终究没能在现代世界中立住脚。在长篇《编辑柳格》(1893)和《新思潮》(1893)中资本主义城市成为描写的对象。第一部长篇中，作者讽刺地描写了被金钱控制的现代出版业。编辑柳格甚至睡觉都攥紧了拳头，同时他"优雅地阿谀奉承着在困难中周旋，每个问题都能变出奥妙的戏法来"。这是后来汉姆生笔下"财富的奴隶"的雏形。427・《新思潮》中既无才能又不诚实的诗人伊尔格斯是同样弥漫着出卖灵魂风气的艺术典型人物。

尽管汉姆生不认为自己是剧作家，可他塑造了一系列杰出的、充满了作者典型道德主题的戏剧作品。三部曲《国门》(1895)、《生活的游戏》(1896)、《晚霞》(1897)讲述市民卡列诺的故事，他具有汉姆生笔下对抗者特有的情绪。三部曲连续关注主人公多年的生活，展现出性格取决于社会现实。哲学家卡列诺想创立自己的体系，伪造现实；难怪他写不出"公正"一章。这是新型的编辑柳格，见风使舵的小市民，年轻时自认为是叛逆者，但后来却向官方思想意识妥协。远离了自然根基的卡列诺认识到自己灵魂的空虚，后又成了喜剧性的人物，成为我们面前的汉姆生笔下典型的"财富奴隶"。

哲理戏剧长诗《文德修士》(1902)分八章，与三部曲一样，也是在时间展开中呈现出主人公形象，这次这个形象是作者的对立者。"自然"之人文德修士感到自己身上流淌着"狼的血液"，被移放到十八世纪资本主义关系不发达的时期。但即使在这种条件下，人想按照自然法则来生存也是不可能的。沉浸在自然与爱的世界同时，主人公品味着自己的痛苦，还有被社会所排挤之人的魔鬼式骄傲。对他来说，任何私有财产都是偷窃，有产者社会的整个道德都是对强者、富人的保护，和对弱者的欺骗。他捍卫自然的权利，但主人公的立场极端矛盾，所以他在世界中找不到自己的位置，最

终死去。长诗中尤其鲜明地展示了哈姆生的人道主义与伦理特色。作者的讽刺总是伴随着不安分的、迷途的主人公，但无论如何，哈姆生认为这样的主人公高于其他所有人物。

二十世纪初，正如整个挪威文学，哈姆生将很大的注意力集中于现实的社会关系。他的两部长篇小说可以证明这一点。《贝诺尼》与《玫瑰》(都出版于1908年)，两部曲讲述的是小有产者竞争、农民出身之人的种种致富之路。这两部长篇小说比以往所有体裁的其他作品更能说明作者将现实进行独特艺术再现的愿望。所有作品中出现的是同样一些主人公：工厂主马克·达格尼、他的女儿埃德瓦尔达、记者鲍杰谢、诗人伊尔格斯、克叶兰德、格兰中尉、贝诺尼、玫瑰等人。他们再现了当时社会的面貌。在以第一人称写成的中篇小说里(《在秋天的星空下》，1906年；《流浪汉悄声演奏》，1909年)，回响着哈姆生的一贯主题：流浪、寻找与自然结合的道路。但流浪汉老了，他甚至已不寄希望于短暂的幸福。

1917年汉姆生发表了长篇小说《大地的生长》，获得诺贝尔文学奖。小说讲述的是种田者沉重、但又美好的劳动过程中，人逐渐融入自然的生活。与自然、土地的亲切血缘关系，这是在现代资本主义世界的恐怖面前唯一能保护个性的东西。这就是作者找到的欧洲大动荡时期社会矛盾的出路。

十九世纪末的文学运动中，仅次于汉姆生的巨匠是汉斯·金克(1865—1926)，他希望记录下人的心灵中几乎无法被觉察的变化。对当代资本主义文明的不接受在他笔下表现在关注人民的生活，对民间诗歌与史诗的兴趣。金克认为，一切真正价值的源泉都在于民族的东西。金克的短篇作品最为著名，描写的是如同故乡神秘美感一样自然的普通人的独特生活。金克最杰出的短篇小说集《蝙蝠的翅膀》(1895)包含着对挪威西部的抒情性速写。人的生活总是与自然相关，个性的情感带有自发性与非理智性。集子《从大海到山野旷地》(1897)接近现实，其中兼有悲剧与喜剧的主题。作品集《春夜》(1901)描写城市生活。长篇小说《流亡者》(1904)主要分析了从挪威向外移民的社会原因，戏剧《埃克列罗夫庄园》(1913)则描写阶级斗争。这两部作品都显示出作者向现实主义的转向。对民间艺术和普通人民生活的关注，使金克产生了对挪威和欧洲历史的兴趣。1916—1918年间他创作了一些关于史诗和中世纪挪威的文章。作家关注民间文学，从民主主义的立场审视祖国历史，他并不认为基督教是中世纪挪威的道德与文化支柱，并证明多神教更完整地体现了挪威人的民族精神。

·428

这一时期阿尔内·加尔伯格(1851—1924)的创作演变过程是很突出的。他十九世纪七十年代开始创作(他最著名的现实主义长篇小说《农民大学生》1883年出版)。加尔伯格熟知自己那个时代的社会，创作了话剧

《不可调和者》(1888),他以自己特有的雄辩才能把观众引入政治斗争的中心,既揭示了保守派,又揭示了“不可调和的”极端分子的无原则性。论问题的现实性,只有易卜生的《人民公敌》可与加尔伯格的这部作品相提并论,而且论政治尖锐性它还超过《人民公敌》。长篇小说《在妈妈身边》(1890)讲述一位梦想受到教育的贫困家庭姑娘的沉重命运;她不堪忍受悲苦与饥饿,最终还是投降了,出于经济考虑嫁了人。

对社会悲观看法的强化表现在长篇小说《疲倦的人们》(1891)中。小说主人公未能获得生活的意义。丰富的生活细节,所呈现矛盾的不可解决,这些说明这是一部自然主义小说。加尔伯格不相信社会进步,转而去分析破碎的意识,希望借助基督教达到和谐。他喜欢托尔斯泰,尤其细读了《忏悔录》和《那么我们应该怎么办?》。继俄国作家托尔斯泰,加尔伯格主张推翻私有制,他认为,每个人仅仅有权利拥有自己能耕作的那片土地,把劳动看成个性道德升华的手段。

这些思想成为戏剧《教员》(1896)的基础。主人公放弃了财产,号召人们放弃官方教会的学说,按照自己理解的理想道德法则生活。加尔伯格的主人公遭遇了不被理解与愤怒,人们认为他不道德,这就产生了易卜生戏剧中典型的冲突。但与易卜生不同,加尔伯格既不给主人公、也不给观众留下任何希望。加尔伯格的《教员》写于托尔斯泰创作戏剧《光在黑暗里头发亮》的那一年;两位作家的主人公有很多相近之处。加尔伯格的戏剧是思想剧的典范。加尔伯格总是表现出道德不安,希望在人民生活中找到社会缺陷的对照物。戏剧长诗《特罗里》(1895)也有类似的情绪,它在加尔伯格的创作和整个挪威文学中都占有特殊地位。加尔伯格认为国家的过去是使现在获得生气的源泉。长诗的民诗风格与它通过象征—形象体系来展开的道德主题相协调;体现反人道因素的特罗里人物形象、玛柳特卡这位同时象征着人民中存在的崇高精神与道德的真实女性形象尤为重要。

剧作家海贝格(1857—1929)的创作也很有典型性。十九世纪八十年代海贝格是追随易卜生和比昂松的现实主义作家,在《乌尔凯丽姑母》(1884)中反对政府官员受贿;在《国王米达斯》(1890)中反对为自己伟大而陶醉的“绝对真理”斗士的道德迟钝。十九世纪九十年代初海贝格转为象征主义—新浪漫主义的风格,这尤其充分地体现在他的《夜间剧场》(1890)中,其情节主线是爱情的变化无常、生活的周而复始:总是情景与情感的重复。在海贝格戏剧中可以感受到与梅特林克、霍夫曼斯塔尔相同的探索,颓废派的主题、强大个性的主题、人民的道德启蒙的主题交织在一起。《大赢家》(1895)中阶级斗争、资产阶级活动家的道德立场成为海贝格的分析对象。

海贝格借助真实的社会现实，克服了颓废派的死胡同。他在《爱情的悲剧》(1904)中以造福社会活动的崇高道德理想来抗衡人的道德与精神生活领域的颓废思想。在辩论剧《我决心保卫我的国家》(1912)中，海贝格彻底摆脱了颓废派思想的影响，这是他最重要的现实主义作品。这里涉及国内政治与社会道德生活的一些重要问题，作者积极民主主义的立场使人们在这部作品中有机会看到那个1919年建议与年轻的苏维埃共和国联合的海贝格。

十九世纪的最后十年现实主义并没有放弃自己的阵地，而是其中发生了变化——一些随阶级斗争的加剧而引入文学的新主题(即人民及其反抗，还有与之相关的英雄个性的主题)的出现和巩固。

比昂松整个这段时期一直持现实主义立场。1895年他创作了戏剧《人力难及》的第二部，其中工人与雇主的冲突极其尖锐。比昂松得出结论：劳动者的现状已令人不堪忍受，他们事实上必然为有产者的利润而最终饿死。比昂松揭示了不可调和的阶级对抗，他作品的革命力量能与豪普特曼的《织工》和维尔哈尔《黎明》相比。比昂松笔下人民解放斗士的英雄个性包含着印象派神魂颠倒的特征。主人公的功勋不能真正改变实际状况。

十九世纪九十年代，比昂松创作了《工人进行曲》，为争取全世界的和平，他又创作了叙事曲《和平》。颓废派思想及其对神秘主义与处在道德规范之外的强大个性的崇拜，引起了作家的强烈愤怒，这表现在戏剧《我们将工作》(1900)和《在斯图尔胡维》(1902)中。“强大个性”的秘密在这里有些直线式、辩论般尖锐地归结为道德不纯洁，追求身体享乐与财富，哪怕以犯罪为代价。在喜剧《葡萄开花时节》(1909)中比昂松号召享受生活的快乐与完整地感受世界。

现实主义文学的重要现象是西弗勒(1857—1904)的创作。他的长篇小说《罢工》从民主主义的角度描绘了工人为争取自己权益的斗争。十九世纪九十年代，西弗勒社会题材的诗歌是写给广大人民群众的。

十九世纪九十年代，现实主义传统也保留在所谓的“州文学”中，描绘的是普通人民充满操劳与斗争的生活。“州文学”特有一种民族色彩，使它接近于自然主义。“州文学”印迹也留在西弗勒和博耶尔(1872—1959)的创作中。博耶尔创作了这个时期最著名的政治长篇小说《人民的迁徙》(1896)，其中批判地、同时心理真实地再现了十九世纪末挪威社会生活的一些事件。

二十世纪的现实主义在与象征主义、印象派、表现主义与自然主义的复杂关系中发展。挪威文学研究中，为表达二十世纪初的现实主义，有个专门术语“新现实主义”。出现这一术语的事实本身说明，现实主义在二十世

纪初经历的一些变体。克拉格、金克、海贝格、汉姆生及其他一些作家逐渐克服了非现实主义的影响，对非现实主义批判性地部分吸收，在二十世纪的社会冲突中描绘现实。

1905年联邦解散前社会生活的积极化和1814年埃伊茨沃里宪法颁布一百周年，使作家们对历史产生了兴趣，探讨历史的目的是更深刻地理解现实。长篇小说变为多层面的、“人物密集”的、常常是多卷本。杜恩(1876—1939)在六卷史诗《于维克的人们》(1918—1923)中追寻了挪威农民的百年之路；杜恩的作品充满了民间幽默，主人公的性格塑造得极有地方特色。

乌普达尔(1878—1961)是农民之子，并以诗人身份进入文坛。他最初的诗是田园风格的，但在《野禽》集(1909)中出现了由他引入文学的积极主人公：日工，季工。正是这样的人物成为十卷史诗《阴影中的舞蹈》(1911—1924)的主人公，作品中表现了挪威工人阶级的历史。菲里克别尔格特(1879—1967)出身工人家庭，他在小说《火的牺牲品》中描写了一个迁到首都居住，却没能忍受住剥削的劳动者家庭的苦难。菲里克别尔格特后来的创作也转向历史题材。

在温塞特(1882—1949)战后十年的创作中，从《克里斯汀·拉弗朗斯多蒂》(第一卷，1920—1922年)开始，历史小说达到了真正的高峰。温塞特的历史题材作品中常常强调妇女有权利从事自己天职的话题，在她早期长篇小说中这已成为主题(《玛塔·奥莉夫人》，1907年；《叶尼》，1911年等)。解决现代极复杂矛盾的愿望使女作家关注历史，并在基督教中寻找和谐。

二十世纪初的诗人当中，尤其突出的是维尔登韦、布尔、厄弗兰德。维尔登韦(1886—1959)是农民之子，从童年起接近故乡的大自然，他的成长受到汉姆生、惠特曼的直接影响。第一本诗集《篝火》(1907)传达了日常生活的诗意，诗人从每天的平常生活中汲取形象与比喻。维尔登韦的长句，保留了韵律节奏、旋律和韵脚，接近于小说的语言。他的全部诗歌贯穿着阳光，光明压倒黑暗。在写自然与爱情的作品集《抚爱》(1961)中他的天才达到了最高点；其中哲理诗、有时是带有宗教色彩的哲理诗，也占有重要的位置。维尔登韦作品中，上帝与永恒的思想联在一起，在永恒背景下流逝着人在有限时间内的生存。

布尔(1883—1933)的诗作充满奥斯陆的生活，他是奥斯陆的儿子。1909年他出版的第一部诗集充满幽默感和快乐的、春天般的世界感受，但其中已显示出布尔整个创作中典型的生命与死亡的哲学对立。随着一部部诗集(《新诗集》，1913年；《诗集和短篇小说》，1916年)的创作，诗人抒情诗的哲理性增强了，心理描写也更加深刻，想象更加自由。柏格森对布尔的

世界观产生了重要影响。

厄弗兰德(1887—1968)的诗集《寂寞的宴会》(1911)与《第一百把小提琴》(1917)在挪威当时创作的所有作品中显得很突出,因为它们形式严整,不带感伤色彩。在他诗歌中明显可以感觉到辩论的取向,有时这些诗充满了对暴力的刻骨仇恨,热切希望所有的人联合起来,诗人在表达感情时很内敛。厄弗兰德处于二十世纪挪威社会政治抒情诗的源头。

十九世纪末二十世纪初,挪威文学走过了复杂的发展道路,大体上与欧洲文学道路相同,在受到欧洲文学影响的同时,保持了民族性,二十世纪初回到了现实主义的轨道。现实主义获胜的条件是,社会自我意识的高涨,人们对社会问题重新产生了兴趣,关注民族与人民的渊源。但是这一阶段与以往阶段不同,对世界文学进程产生影响的最杰出挪威作家们都属于非现实主义流派,他们是汉姆生与晚期的易卜生。

第十六章 芬兰文学

如果十九世纪末在芬兰历史上还是一段相对安静、模糊期待的时期,二十世纪初芬兰社会的发展则明显加速了。芬兰诗人雷诺指出了这一趋势,1909 年写了《快速》,这成了当时社会政治与文学生活的特点。在同时代人看来这是一个新的、急剧转折的时期,文学上也一直是如此。

作为俄国的自治共和国,芬兰同时既受到沙皇制度的压迫,也受整个俄国解放斗争的巨大影响。就在十九世纪末,沙皇制度取消芬兰自治的残酷企图在芬兰引起了反抗运动,并得到国际社会的支持。在俄国站出来保护芬兰人民权利的有列宁,作家中有列夫·托尔斯泰、高尔基。芬兰也增强了与俄国斗争力量的团结,许多芬兰人当时愿意帮助俄国的解放事业,因为他们明白,俄国的命运也决定着自己祖国的命运。同时芬兰社会发生着深刻的社会阶级变革。被压迫的城乡群众开始政治觉醒,反对有产者阶层各种特权的斗争不断壮大,出现了有组织的工人运动,社会主义思想传播开来。十九世纪八十年代曾被诗人卡尔洛·克拉姆斯称作“沉睡的芬兰”,现在也被引入事件的潮流中。其高潮开始是 1905—1907 年劳动者的革命活动,后来是 1918 年工人革命,但随后工人革命在国内战争和白军流血恐怖中被镇压。

芬兰国内总的文化情形也不一致:与高涨的社会气氛同时影响文学的,还有带有深刻的个人主义与悲观主义综合征的晚期资产阶级的“危机意识”。这一时期出现了芬兰文化的几个高峰现象:西贝柳斯的音乐,阿克谢里·加伦-卡雷拉的绘画,埃利叶尔·萨里宁的建筑,雷诺的诗歌。在廖

431· 罗特史诗《卡勒瓦拉》后，上述这些现象最大程度地促进了芬兰文化艺术走出民族的狭窄范围，且美学上这些现象是亲近的，他们都与芬兰文学艺术中的新浪漫主义流派有关。

十九与二十世纪之交的芬兰文学中，新浪漫主义是与现实主义、新兴的无产阶级文学并列的主要流派。在社会快速发展的时代，众多文学流派迅速演化。新浪漫主义作为一种过渡现象出现于十九世纪九十年代中期，1905—1907 年事件成为其特定的上限。

除雷诺(1878—1926)外，新浪漫主义作家还有诗人奥涅尔瓦(1882—1972)、拉里·克尤叶斯基(1873—1943)，小说家约翰尼斯·林纳科斯基(1869—1913)、沃尔捷尔·基尔皮(1874—1939)。伊尔马里·吉安茨(1874—1970)、约尔·莱托能(1881—1934)、玛伊·拉西拉(1848—1918)等人的创作道路始于新浪漫主义美学，后来他们在现实主义方向上得到发展。

最初新浪漫主义的目标是克服此前芬兰现实主义的局限，尤其是其中自然主义倾向的局限性。猜出历史事件进程的愿望使新浪漫主义号召人们从事高度概括的艺术，对生存的完整感知，对人与周围环境的哲学理解。与自然主义的分散“分析”相对的是浪漫主义的“综合”，人们颂扬艺术激情、创作想象、艺术中的主观感受因素；而不再欣赏理智、单薄的实证经验主义、自然主义的无个性的客观性。新浪漫主义者们单方面地强调直觉认知、个性世界本身的价值，这往往导致他们走向反理性主义(基尔皮的早期创作尤其受到尼采的非理性主义的影响)。

新浪漫主义作家的创作中典型的是：抒情超过叙事体裁，由外部转向内部，从日常转到特殊，倾向于宏大的形象和关注民间神话的主题与象征。新浪漫主义者对芬兰的民族史诗“卡莱瓦拉”特别感兴趣，这成为一种普遍的风尚，表现在去卡累利阿朝圣，那里是民歌之乡，有古代生活的遗迹。卡累利阿主题成为画展的特点，渗透到音乐、实用美术中；浪漫主义风格的建筑师们(芬兰式的青春艺术风格)对卡累利阿民间建筑感兴趣。1912 年雷诺曾试图创立一个特殊的民间剧院，专门上演卡累利阿主题的剧目。

新浪漫主义的“卡累利阿主义”有着复杂的社会历史与文化美学基础。在资产阶级文明危机激化时期，对许多芬兰作家与艺术家来说，古老的卡累利阿就如同塔希提岛对于保罗·高更一样。大家都有冲破对艺术来说致命的资产阶级品味与观念束缚的愿望。高更说过愿意洗去自己身上的“社会污泥层”，资产阶级意识的泥垢；加伦-卡雷拉强调，“芬兰民族史诗”唤起了他“在大自然与人民当中找到那些能保持原始健康的独特性与力量的美好事物形式的愿望”。艺术家与诗人们惊叹于人民想象出的那些形象是多

么伟大与完整。也有民族意识形态的因素：芬兰沙皇沙文主义政治的鼓吹者否定芬兰文化的独特性，因而证明它的古老起源是很重要的。诚然，"卡累利阿主义"有美化过去的成分，幻想着诗化的过去可以成为现在的某种教训，找到当代矛盾的出路。社会对抗越深化，对古旧事物的理想化越缺乏说服力，它们渐渐成为新浪漫主义者本身的讽刺对象。

新浪漫主义的重要成就是更新了芬兰的抒情诗，也包括格律诗。他们以民间诗歌为基础，以民族、民间的诗形学为依托。在此前的芬兰文学诗歌中确立了（通过诗人、语言学家奥古斯特·阿尔克维斯特·奥克萨涅的努力）从瑞典和德国引入的"德国化"的音节重音并重的韵律体系。这一外来的体系成为规范，尽管也有不被遵守的特例。十九世纪重要的特例是阿列克西·基维的诗歌，他在韵律上打破束缚，诗歌鲜明独特，但当时未得到应有的评价。尽管如此，人们都承认，严格的音节重音体系不太适合芬兰语，因为芬兰语的音节长短起着实质的、往往是决定涵义的作用。语言与音节重音体系对抗，它实行得很困难，需要诗人有极高的技巧，后来主要已是在二十世纪，只有少数人能够达到它。 ·432

十八世纪下半叶的波尔塔和后来的廖罗特认为民族、民间文学的诗律学对芬兰诗歌更有成效。十九与二十世纪之交的新浪漫主义诗人以自己的实际创作证明了这一点。他们已经是从他们同时代世界诗歌创作的高度看待这一问题。某些问题他们受到瑞典新浪漫主义者，尤其是依靠瑞典民间歌曲的弗勒丁的启发。雷诺是芬兰受教育程度很高的诗人，翻译过但丁、歌德的作品，法国与瑞典诗歌。作为芬兰诗歌的改革者，雷诺赋予了它响亮铿锵、和谐悦耳的音调。雷诺完全意识到，这些特点是欧洲诗歌或多或少的共同趋势。他举海顿斯坦、弗勒丁为例，令人信服地强调，"如果诗歌不悦耳，那么它就是死胎"。

雷诺与芬兰其他新浪漫主义者一起在民族民间创作的土壤上实现了风行欧洲的倾向。他们使用《卡勒瓦拉》似的扬抑韵来衡量诗歌。但同时，他实质上为诗歌重新开辟了所谓的新民歌，即大多是抒情内容，以一扬三抑的韵脚为基础。雷诺的第一本诗集（《三月之歌》，1896 年）被当成芬兰抒情诗歌史上，也包括在音调节奏方面的转折性里程碑。

雷诺的诗行音调非常和谐，诗人善于听取民歌的音乐，善于珍视它的旋律。对雷诺来说，诗人就是歌手，取"歌手"一词的民间歌曲的广义。诗人—歌手歌唱人民的命运，他唱的是人民的话语，所以他应当是人民的。罕见的天赋使雷诺最大程度地感受和实现母语旋律的可能性。在他之前，尤其是在他之后，许多人也做过这种努力，但谁也没取得像他这样的成就。

古代史诗体的韵律对他来说不是僵死的古物，他也不同意说它是单调

的。雷诺的出发点是，古代民歌本身就有韵律的流动、发展、变化，歌手创作个性表达的空间。雷诺在自己的诗作中出色地证明了这一点，比如在属于他的优秀创作遗产的壮士歌体裁的作品《三位一体日的歌曲》（两组诗歌分别于 1903 年、1906 年完成）中。雷诺的早期诗歌出奇地光明，甚至是耀眼的（《太阳之子——典型的一首诗的标题》）。他的悲剧世界观逐渐加深，尤其与一战之后的社会动荡有关。雷诺的悲剧音调加重，他拒绝理解任何事情，他认为世界被流血的纷争搅乱了，芬兰 1918 年内战对他来说就是“民族自杀”。

高尔基视雷诺为：弱小民族中产生的极为伟大的作家。雷诺是一位人道主义诗人，是希望而非绝望的歌手。“有一种歌高于一切歌唱：人与人的理想，精神的严肃之歌”，雷诺在一首诗中写道，正是以这首天才演唱的歌曲使他获得了芬兰最著名抒情诗人的美誉。

在强烈的反资产阶级情绪中，新浪漫主义美学对一些特殊的主人公——流浪汉与游历者，与自己阶层决裂的人，文学艺术名士派代表感兴趣。这类人物在莱托能早期几部中篇小说里出现过（如《玛塔莱涅》），在林纳科斯基的一部中篇里也出现过（《火红花朵之歌》，1905 年），还有约杜尼的中篇《简单的生活》（1909）。虽然在上述最后一部作品中，主人公还是新浪漫主义流浪者，但叙述风格已经更加贴近现实主义。文学中，包括以前新浪漫主义者的创作中，出现了向现实主义的转折。

1905—1907 年事件成为作家们更加清醒地看待现实的社会政治动因，这些事件消除了他们过去对人民，尤其是农民的印象。芬兰仍是个农业国家，而且农村居民中大多数是没有土地的小户佃农和雇工。在以前的议会选举中有严格的财产规定，许多农村贫民不能参加。1906 年的议会改革引入了普选的平等权利，这是劳动者的重要政治胜利。没有土地的农民第一次被允许参与政治生活。这一切都意味着芬兰土地上第一次提出了农民阶层与社会主义的问题。它在文学中也得到了反映，作家们开始从新的角度展现农民的社会心理。在农村题材的作品里确立了“残酷现实主义”的美学，无情地揭示了农民的贫困与无知，吝啬与贪婪，财产纠纷与精于算计的拜金主义婚姻。类似的主题出现在几部长篇小说中：林纳科斯基《逃亡者》（1908）、吉安茨《红线》（1909）、莱托能的一系列小说（包括《普特基诺特科庄园》，1919 年）中。小说中出现的一些变化的结果之一是叙事时间的缩短。长篇与中篇小说的史诗性在某种意义上减弱了，小说情节、事件基础和线性发展起的作用更小。叙述重点转移到对“生活细节”、生存的“永远周而复始”的描写，还有继续“分裂”状态下的个性心理，在一系列情况下这与作家们丧失对历史进步的信心有关，作家们患上了“时间停滞症”。莱托

能在一本书前言中的一段论述很有代表性："读小说时，人们经常追问，下面会发生什么，事态会如何发展？世界上很少发生真正能改变我们的事，因此没有什么能配得上叫做情节的事物。"西拉别伊（1888—1962）的早期创作部分地受到柏格森的影响，从他的第一部长篇小说《生活与太阳》（1916）开始，对时间范畴进行了有意识的实验。

革命之前的文学在思想和艺术方面突出的是拉西拉的创作。风格的多面性是他最大的特点。他用过多个笔名（最有名的是女性笔名迈尤·拉西拉，作家真名是阿里戈特·基佳瓦伊涅），并且每次随着笔名的改动，风格也发生变化。1909 年他以笔名伊尔马里·梁塔玛拉发表了仍是新浪漫主义美学风格的多卷自传体长篇小说。小说中反映了作家生活的彼得堡时期，他曾参加秘密恐怖组织（可能是社会革命党人的组织），作家后来以同一笔名发表了一些政论文章。他以瓦塔涅为笔名发表了几部社会心理长篇小说，但最受欢迎的是作家以迈尤·拉西拉为笔名创作的幽默讽刺中篇、短篇小说和喜剧。如果在其他一些作品的情节中有生活的悲剧性冲突，那么作为幽默和讽刺家的迈尤·拉西拉把注意力集中在小资产阶级的丑陋心理上。众多中篇小说中常常采用冒险性的情节，所描写的主人公都是离开了家去旅行。《借火柴》（1910）的农民人物到处旅行，沿途总是到不同的人家说媒，要娶新娘；《皮尔基波赫亚和它的居民们》（1911）主人公们的奇遇与他们的打猎计划有关；《绝顶聪明的人》（1915）讲一个游历的神父；《死而复活》（1916）中，赤足汉约尼·卢姆别里的婚姻奇遇中又加入了一些商业冒险，这对拉西拉的其他人物也很典型，包括喜剧《寡妇多情》（1911）、《大自然的孩子》（1911）、《聪明的少女》（1912）。

1916 年作家在《工人劳动报》上发表了著名的《资产阶级的信件》，文中表达了他与资产阶级党派的彻底决裂。《信件》的结尾是："从此，只有社会主义才能赋予生活以力量，未来属于它。最近一段时间达到的一切健康的事物之所以成为可能，都是因为社会主义的能量及其施加的强大压力。"拉西拉欢迎俄国十月革命，强调它的世界历史意义。芬兰 1918 年工人革命的日子里，政论家拉西拉成为热情的宣传者，鼓励红军英勇作战。革命失败后，他与其他革命斗士一起被处以死刑。

芬兰无产阶级文学流派是随着有组织工人运动的发展而形成的。二十世纪初工人运动的特点是建立分布广泛的工人俱乐部、众多的政治与文化教育活动中心。资产阶级不向工人们提供开会与庆祝典礼场所，工人们就自己修建。工人俱乐部里探讨艺术，组建了业余乐队与合唱团，举办文学晚会。工人当中出现了不少写作爱好者，尤其是写诗的人；他们远算不上诗人，但群众对创作的向往本身，对于那个充满伟大希望与全民热情的时

代是很能说明问题的。在成百上千人的诗歌创作尝试中跳动着“群众的心”,如帕里姆格列讲工人文学的著作标题所强调的那样。

434· 最著名的工人诗人是格西·卡特拉(1882—1928)、格西·阿赫玛拉(1889—1918)、米卡·约季涅(1885—1931)、卡西别里·塔图(1886—1918)、拉乌里·列托米基(1886—1935)、希里亚·利那玛(1876—1935)、艾米莉·利达里(1891—1937),小说家和剧作家孔拉德·列赫季米基(1883—1937),瑞典语作家阿列·瓦列尼乌斯(1890—1938)。1918年芬兰革命失败之后,其中一些工人作家移民到苏联卡累利阿,参加了当地的文学运动与文化建设。

二十世纪初个别作者的政治抒情诗里,可以看到寻找新的节奏和形象的愿望,但做法是摸索式、并非有意识的。总的说来,二十世纪初芬兰的工人诗歌没有加工出原则上全新的风格,没有自己特有的艺术形式。进展还只发生在传统内部,没有像后来二十世纪二十至三十年代左派表现主义诗人季克托尼乌斯与其他左派诗人(瓦拉、图尔基阿伊涅、西涅尔瓦、卡亚娃)作品中那种与传统的彻底决裂。

二十世纪初,许多工人诗人的早期创作还处于雷诺新浪漫主义抒情诗的强烈影响下。但随着他们的思想演化和对新浪漫主义诗学的因素重新思考,传统的形象充满了新的内容。比如,与新浪漫主义诗人一样,工人诗人常常愿意采用民间口头创作与神话的象征形象,如古希腊的普罗米修斯,《圣经》中的参孙,民族史诗《卡勒瓦拉》里不安分的奴隶库列尔瓦。但是,如果说在新浪漫主义者那里,这些形象往往表现的是个人主义反抗的悲剧,那么在工人诗人的创作中正相反,不再有对悲剧的个人主义阐释、对骄傲号召的美化、不安分个体的必然死亡的内容。如果新浪漫主义意识中群众革命斗争的现实往往体现出其具有破坏力的一面,那么卡特拉认为,革命“既是毁灭者,又是创造者”。还应当指出一点:工人诗人原则上没有接受唯美观点,后来的左派诗歌也不接受唯美观点。

工人运动在芬兰戏剧艺术的民主化和发展中起到的重要作用得到公认。二十世纪初工人组织中业余剧院数量激增。戏剧艺术真正具有了群众性,芬兰人民对戏剧的热爱正是从那个时期开始,并保留至今(除四十个专业剧院外,国内还活跃着两千多个业余剧院)。当时甚至出现了这样一句俗语:芬兰人一生至少要在业余剧院里演出一次。第一批工人业余剧院出现在十九世纪八十至九十年代,其中一些逐渐成为专业剧院(比如现在还存在的坦贝尔工人剧院)。

二十世纪的最初几个十年,芬兰戏剧经历了艺术更新的复杂过程,生活的现实主义让位于心理现实主义,欧洲最新的戏剧开始在芬兰舞台上演对

此也有促进。对芬兰戏剧产生直接影响的有斯坦尼斯拉夫斯基体系和莫斯科艺术剧院，埃诺·卡利玛熟悉那里上演的剧目，他精通俄国文学，后来他把契诃夫戏剧搬上芬兰舞台。

谈起这一时期的芬兰剧作家，应当提起约杜尼(1870—1943)，她创作了一系列讽刺喜剧与话剧：《老房子》(1910)、《亚当的肋骨》(1914)、《烟》(1915)、《金牛座》(1918)、《在妻子的鞋跟下》(1924)。她讽刺的主要对象是婚姻家庭关系的丑陋，拜金主义的算计闯入人们的私生活以及妇女在社会中的从属地位，生活在此呈现为"彻头彻尾的交易"。《金牛座》里一个人物说："我们在出生之前就被卖了……这一文不值的文明对自己做出了判决。它只为巨大的卖场培养商人。"

在芬兰除芬兰语文学外，传统上还曾存在并一直延续下来的瑞典语文学。然而从十九世纪末，它的作用与地位开始改变：它从整个芬兰的文学变成瑞典这一少数民族的文学。按批评家汉斯·卢因的说法，最后一位为整个芬兰创作的瑞典语作家是扎克里斯·托别利乌斯(1818—1898)，他是位著名诗人、小说家、讲述者。芬兰标准语曾经一度还不太发达，那时芬兰民族运动的思想家(阿尔维茨索和斯涅里曼)曾不得不以瑞典语写作。但到了十九与二十世纪之交，语言状况有所改变，这变化也反映在文学中。 ·435
尽管瑞典族的上层达官贵族、资产阶级富绅们紧握阶层特权不放，企图维持过去瑞典语言文化霸权的残余，但这段时期人们对瑞典语文学在芬兰将来的命运展开了热烈讨论。特权阶层情绪的代言人、精英艺术与封闭的唯美主义代表是诗人格里别尼别尔克(1878—1947)，其创作中既有对阶层过去和消亡的"庄园文化"的浪漫主义怀旧，也有对现状和民主群众活跃的不接受。相反，诗人缪尔涅(1876—1946)二十世纪初与工人运动接近，他的几部作品集是左派诗歌发展的里程碑之一。作为抒情诗人，缪尔涅是大海与芬兰海岸、岛屿的歌手，那里自古就生活着瑞典族的劳动人民，渔夫、航海者、农民。他坚信，瑞典语文学正应当以民主群众为依靠，只有在这种条件下它才能有未来。

批评界公正地指出，芬兰国内的瑞典语文学与芬兰语文学联系不够密切。同时，瑞典语文学在一定程度上起到了中介语的作用，在某种程度上，正是通过它芬兰作家们才了解到最新的文学流派，比如表现主义。芬兰文学接触到表现主义正是在二十世纪十年代末，通过瑞典语作家的创作实现的。